

مسرحنا
وزارة الثقافة ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة
العدد 57- السنة الثانية
الاثنين 10 شعبان 1429هـ 11 أغسطس 2008
32 صفحة - جنيه واحد
«الأرض الجائعة»
نص للجنوب
إفريقى
ميش مبونيا
د. عمرو دواره
يتهم
د. سخسوخ
بإهدار الفرص
50٪ فقط للقبول
بقسم التمثيل
فى معهد
الفنون المسرحية
العقيد القذافى:
شكسبير عربى
وباحث يهودى:
شكسبير وهم
ستيفين هيتلى يحقق
حلم تشيكوف
فى بستان الكرز

● ليس هناك شعب من الشعوب لم يعرف هذا النوع من الأداء الشعيرى. كما أن هذا الأداء الشعيرى تعددت أنواعه لدى هذه الشعوب. وكانت هذه الشعائر تؤدى بإيمان صادق لم يفصل فيها بين الفعل الشعيرى وبين الفعل الواقعى.



تصدر عن وزارة الثقافة المصرية
الهيئة العامة لقصور الثقافة
رئيس مجلس الإدارة :
د.أحمد مجاهد
رئيس التحرير :
يسرى حسان
مدير التحرير التنفيذى:
مسعود شومان
مجلس التحرير:
د. محمد زعيمه
إبراهيم الحسينى
عادل حسان
الديسك المركزى:
فتحى فرغلى
محمود الحلوانى
على رزق
الجرافيك:
وليد يوسف
التصحيح والمراجعة اللغوية:
هشام عبد العزيز
عادل العدوى
التجهيزات الفنية:
أسامة ياسين
محمد مصطفى
ماكيت أساسى:
إسلام الشيخ
العنوان: الهرم تقاطع شارع خاتم المرسلين مع شارع اليابان - قصر ثقافة الجيزة
ت.35634313 - فاكس. 37777819
E_mail:masrahona@gmail.com
●المواد المرسلة للنشر تكون خاصة بالجريدة ولم يسبق نشرها بأى وسيلة.. والجريدة ليست مسئولة عن رد المواد التى لم تنشر.
● الاشتراكات ترسل بشيكات او حوالات بريدية باسم الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٦ ش امين سامى من قصر العينى - القاهرة.
(أسعار البيع فى الدول العربية)
● تونس 1.00 دينار ● المغرب 6.00 دراهم ● الدوحة 3.00 ريالات ● سوريا 35 ليرة ●الجزائر DA50 ● لبنان 1000 ليرة ● الأردن 0.400 دينار ● السعودية 3.00 ريالات ● الإمارات 3.00 دراهم ● سلطنة عمان 0.300 ريال ● اليمن 80 ريالاً ● فلسطين 60 سنتاً ● ليبيا 500 درهم ● الكويت 300 فلس ● البحرين 0.300 دينار ● السودان. 900 جنيه.
الاشتراكات السنوية
داخل مصر 52 جنيهاً- الدول العربية 65 دولاراً- الدول الأوروبية وأمريكا 95 دولاراً

رسالتان علميتان من معهد الفنون المسرحية حصل صاحب الأولى على الدكتوراة.. والثانية على الماجستير نتائج البحثين
ص6

«صياد العفاريت» عرض لجمال ياقوت يرى فيه أحمد خميس اتجاهاً جديداً فى دراما الطفل ص12

مبارك بن شافى الهاجرى كاتب وإعلامى كويتى استضافته ندوة مسرحنا وقال إنه لا رقابة على المسرح الكويتى لكن لا أحد يتهم به التفاصيل ص7



تحت السيطرة طرح فنى جميل شاهده محمد زهدى ولم تعجبه النبرة الزاعقة ص13



«احنا بتوع الجاز» عرض ركبه د. سيد الإمام لكنه أصيب بعطب مفاجئ وتوقف ص14



د. كمال الدين عيد يحلل عرض روميو وجولييت لثناء شافع مشيداً بالتجربة
ص10

لوحة الغلاف



تمنى الكاتب الروسى تشيكوف منذ مائة عام أن تقدم مسرحيته «بستان الكرز» بشكل كوميدى وحدث ، لهذا السبب ، خلاف كبير بينه وبين المخرج استانسلافسكى الذى رفض تحقق أمينته .. حتى جاء المخرج الأمريكى ستيفين هيتلى هذه الأيام وحقق أمنية تشيكوف وقدم «بستان الكرز» بشكل كوميدى على مسرح تولوس بغرب أمريكا اقرأ ص5

عن يوسف شاهين وحياته فى المسرح يطالعنا جمال المراغى ص22

تهنئة

أسرة تحرير مسرحنا تتقدم بخالص التهنئة إلى الزميل محمد عبدالقادر لحصوله على درجة الماجستير من كلية التجارة جامعة الأزهر عن بحثه «دراسة محددات القرار داخل الأسرة باستخدام نماذج الانحدار».

عزاء واجب

أسرة تحرير مسرحنا تتقدم بالخالص العزاء إلى د. أحمد مجاهد رئيس هيئة قصور الثقافة فى وفاة ابنة عمه. تغمد الله الفقيدة برحمته وألهم أسرتها الصبر والسلوان.

د. مدحت الكاشف يحدثنا عن جاذبية الممثل ويتساءل هل الطاقة عنصر متأصل فى الممثل الموهوب ؟ ص24



عن مفردات العالم الخارجى المحيط بالزنوج فى مسرحية «تى جين» تكتب د. أمانى فهيم ص23

مختارات العدد

من كتاب : الأسطورة فى المسرح المصرى المعاصر
تأليف: د. أحمد شمس الدين الحجاجى
الهيئة العامة لقصور الثقافة

لوحات العدد

للفنان العالمى «سلفادور دالى»



فى أعدادنا القادمة



نص مسرحى لـ تشيكوف ترجمة د. نادية البنهاوى



تغطية شاملة لفعاليات ورشة مسرحنا

● الكاتب ابراهيم عبد المجيد عقد الأسبوع الماضى ندوة حول روايته الجديدة «شهد القلق وطيور العنبر».



«سجن سقراط المصرى» يفوز بالجائزة الثانية فى مهرجان "مدارس المسرح" اليونانية



العرض المصرى الفائز

فاز العرض المسرحى "حسناء فى سجن سقراط" للمخرج هانى عفيفى بالجائزة الثانية فى مهرجان مدارس المسرح للدراما اليونانية القديمة والذى يقام كل عامين فى قبرص اليونانية القديمة الذى أقيم هذا العام فى مدينة بافوس الأثرية فى الفترة من 13إلى 24يوليو .2008فاز العرض الروسى "فيدرا" بالجائزة الأولى بينما فاز بالجائزة الثالثة العرض القبرصى "ميديا".

يقول هانى عفيفى مخرج العرض إنه تم ترشيحه لإخراج المسرحية والمشاركة فى هذا المهرجان من خلال المؤلف الدكتور أحمد عتمان، والذى يحاضر أيضا المهرجان بوصفه أحد كبار أساتذة الأدب اليونانى القديم بجامعة القاهرة. العرض تمثيل وليد السيد وأمل عبد الله، وتصميم الأزياء لمروة عودة وتصميم الأقنعة للفنان القبرصى أندريا باراسكيفاس وهو إنتاج مستقل بدعم من قاعة بيت المدينة "تاون هاوس جاليرى".

شادى أبوشادى

"الفاضى يعمل قاضى" .. فرجة شعبية فى الحوض المرصود"

زفة شعبية.. عربة كارو تحمل فرقة موسيقية وفقرات من السيرك والأراجوز، قافية بين مطربة ومنولوجست.. وعناصر أخرى من فنون الفرجة الشعبية يستخدمها المخرج همام تمام لأول مرة فى العرض المسرحى "الفاضى يعمل قاضى" تأليف درويش الأسيوطى.

العرض الذى ينتمى إلى مسرح السامر الشعبى والمقرر عرضه بحديقة الحوض المرصود فى السيدة زينب، تتواصل بروفاته حالياً، ليعرض فى رمضان المقبل ضمن الأجندة الثقافية للحديقة، عبير عادل، حمادة سلطان، أمانى جادو، أحمد قنديل، ومستورة، ماهر سليم، شريف صبحى، حسن يوسف، طارق كامل، فتحى غياض، أسامة محمود، سامح تونى، ووحيد إبراهيم، وسمير عبد الصمد، ديكور وملابس فادى فوكيه، الألحان للموسيقار فاروق سلامة، الإضاءة عبد النبى فؤاد.

إصرار الشريف

مطلوب "إدارة عليا" للتنسيق بين المهرجانات

الحدينى يوزع الجوائز وشهادات التقدير على الفائزين فى مهرجان سمنود المسرحى

طالب إبراهيم زهران مدير مهرجان سمنود المسرحى بوجود إدارة عليا للتنسيق بين المهرجانات المسرحية التى أثبتت نجاحها وتعد إضافة فى العمل المسرحى، مشيراً إلى أن "تشابك" مواعيد المهرجانات الحادث حالياً ليس فى صالح العملية المسرحية. جاء هذا فى كلمة زهران التى ألقاها فى ختام المهرجان يوم الثلاثاء الماضى عقب توزيع الجوائز المالية وشهادات التقدير على الفرق الفائزة، والمكرمين، والتى قام الفنان محمود الحدينى بتوزيعها باعتباره رئيس شرف المهرجان.

كانت فعاليات المهرجان قد انطلقت يوم 27يوليو الماضى تحت رعاية اللواء عبد الحميد الشناوى محافظ الغربية وبدعم من الصندوق الاجتماعى للتنمية، وشاركت فيها فرقة مركز شباب سمنود بمسرحية."الـ 3ورقات" رؤية وإخراج معتصم الصايح، فيما شارك فريق فيوتشر القاهرة بمسرحية رأس المملوك جابر، تأليف سعد الله ونوس، إخراج أحمد شحاته وقدمت فرقة شربين مسرحية البوفيه رؤية وإخراج مسعد غيث وشارك فريق زراعة طنطا بمسرحية المواطن مهرى تأليف وليد يوسف، إخراج حسام الدين مصطفى وقدمت ثقافة بهتيم مسرحية "اغتيال المواطن دو" من تأليف د. ملحة عبد الله، وإخراج أيمن حافظ وورقة تراث الفن المسرحى بمسرحية حالة تأليف وإخراج باسم شاهين، وقدم مركز شباب ميت غمر مسرحية "العمة والعصاية" تأليف رجب سليم، إخراج محمود أبو الغيط، وقدمت جامعة المنوفية مسرحية "أوليفر تويست" تأليف تشارلز ديكنز، وإخراج مصطفى مراد، فى حين شاركت فرقة بروباجندا طنطا بمسرحية "باب الفتوح"، تأليف محمود دياب، وإخراج رامى الشريف، وقدم فريق وجوه القاهرة مسرحية "الجزيرة" تأليف أسامة نور الدين، وإخراج محمد رجب الخطيب، وأيضا قدمت فرقة شروق القاهرة مسرحية "لعبة" تأليف رجب سليم، وإخراج ماهر عزب، وأيضا فرقة إيماء السماء بالإسكندرية التى قدمت مسرحية "أقول إيه" من تأليف وإخراج سماء إبراهيم، وفرقة هيئة قناة السويس بمسرحية "المهرج" تأليف خوزيه تريانا، وإخراج سامح الشامى، وفرقة طلائع الفن بطنطا بمسرحية "فنجان قهوة على مائدة الأموات" من تأليف عبد الحميد هاشم الزيدى، وإخراج أشرف فجل.

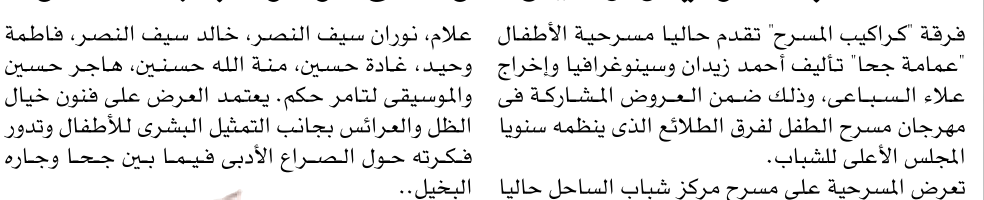


محمود الحدينى

تشابك مواعيد المهرجانات ليس فى صالح العملية المسرحية

محمد الحنفى

عمامة جحا عرايس وخيال ظل على مركز شباب الساحل



أحمد زيدان

فرقة "كراكيب المسرح" تقدم حاليا مسرحية الأطفال "عمامة جحا" تأليف أحمد زيدان وسينوغرافيا وإخراج علاء السباعى، وذلك ضمن العروض المشاركة فى مهرجان مسرح الطفل لفرق الطلائع الذى ينظمه سنويا المجلس الأعلى للشباب.

تعرض المسرحية على مسرح مركز شباب الساحل حاليا ويشارك بالتمثيل فيها تغريد علام، منار حكم، عادل علام، نوران سيف النصر، خالد سيف النصر، فاطمة وحيد، غادة حسين، منة الله حسنين، هاجر حسين والموسيقى لتامر حكم. يعتمد العرض على فنون خيال الظل والعرائس بجانب التمثيل البشرى للأطفال وتدور فكرته حول الصراع الأدبى فيما بين جحا وجاره البخيل..



سمر السيد

كواليس



د. أحمد مجاهد

سعادتى كانت كبيرة عندما حضرت حفل افتتاح ورشة التدريب المسرحى، التى يقيمها مركز تدريب "مسرحنا"، ذلك أن الأعداد الكبيرة من الشباب التى جاءت للتدريب تؤكد أن شباب مصر متعطش للثقافة الجادة، وعندما يجد من يمد له يد المساعدة يسارع بالاستجابة.

إن ورشة كهذه يحاضر فيها نخبة من أساتذة المسرح فى مصر، ويشارك فيها أكثر من ٢٣٠ متدربًا من أقاليم مصر كافة، من شأنها أن تضيف الكثير إلى واقعنا المسرحى، وأن تعمل على اتساع دائرة المتعاملين مع المسرح.. مبدعين ومتلقين، بما تتيحه من ثقافة مسرحية وتدريب على عناصر العمل المسرحى من كتابة وتمثيل وإخراج وديكور وغيرها.

ولأن الاستجابة كانت كبيرة ومفرحة حقًا؛ فلن يقتصر الأمر على هذه الورشة الأولى، بل سيمتد على مدار العام من خلال أربع ورش تختص كل واحدة بنوع معين، فضلاً عن أربع ورش أخرى فى الأقاليم، فقد شاهدت فى الورشة شباباً من الإسكندرية وبورسعيد وأسوان وغيرها من المحافظات تحملوا السفر ومشاقه من محافظاتهم إلى القاهرة.. هؤلاء من حقهم، ومن واجبنا نحوهم، أن نذهب إليهم فى مواقعهم.

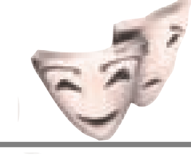
وفى ظنى أن المرحلة القادمة ستشهد تطويراً لحركة المسرح بهيئة قصور الثقافة، وحراكاً يعيدها إلى سابق عهدها من الازدهار والتقدم.

إن الكثيرين يعولون على مسرح الثقافة الجماهيرية للنهوض بالمسرح المصرى عمومًا.. وأنا معهم بالتأكيد.. فالأقاليم بها من الطاقات المسرحية ما يؤهلها للقيام بهذا الدور، فقط تحتاج إلى دعم واهتمام أكبر وإعادة ترتيب للمنظومة المسرحية، وإعطاء اهتمام أكبر بالتثقيف والتدريب، وهو ما سيحدث خلال الأيام القليلة القادمة بإذن الله.



• الفنان أحمد الحجار يقوم حالياً بتأليف موسيقى وألحان مسرحية «وجوه الساحر» للمخرج عمرو قابيل وإنتاج مسرح الغد.

● كانت إحدى القبائل الأصلية فى استراليا تتظاهر بأنها تستعد لتقديم القربان على حين يكون هدفها إراحة الميت مستخدمة فى ذلك التمثيل الصامت دون أن يكون هناك قربان حقيقى.



بعد 30 عاماً يتحول من العام القادم إلى مهرجان دولى

قومية المنوفية للموسيقى العربية «أطربت» جمهور مهرجان القنطاوى

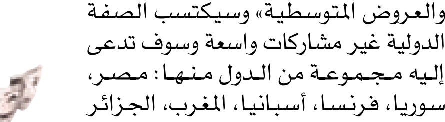


عشرون يوماً من الفعاليات الفنية التحمت فيها العروض الموسيقية والرقص التعبيرى والمسرحيات خلال مهرجان القنطاوى بـ«حمام سوسة»، وقد اختار المهرجان شعاراً يلتف حوله جميع المشاركين «تونس أولاً.. الحوار مع الشباب»، بدأ المهرجان يوم الخميس بسهرة الافتتاح «بالى سهام بلخوجه»، وهى عرض للرقص والتعبير الجسدى، وفى إطار التوأمة المصرية التونسية بين مدينتى شبين الكوم، وحمام سوسة قدمت الفرقة القومية للموسيقى العربية بالمنوفية سهرة غنائية تضمنت عدداً من الأغانى المصرية والعربية الأصيلة اختتمتها بأوبريت «الليلة الكبيرة» وقد شدت الفرقة المكونة من عشرين عازفاً ومغنياً هم: محمد فؤاد أبو عامر، نصر حجاج، محمد زيدان، أحمد اللولى، وليد القمرى، وجدى قنديل، سعيد أبو العينين، ميادة سرور، شيماء صلاح، رانيا ماهر، هبة عبد الجوار، مروة سرور، فتحى الجنيدى، أحمد زاهر، أحمد موسى، محمود السلامونى، عبد العظيم المعداوى، محمد عارف، وقاد الفرقة المايسترو الموهوب د. سمير القمرى.

قدمت الفرقة ثلاثة عروض فى الملعب البلدى بوعلى الحوار، حديقة شبين الكوم بحمام سوسة، قصر المياه، وتتابعت بقية العروض الفنية لفنون الراى، وموسيقى الراب والهيب هوب والرقص التعبيرى، إضافة لاستضافة نجوم الأغنية التونسية علياء بلعيد، الشاب صاليح، إلى جانب عرض المسرحية الكوميدية «تح بح» بطولة عزيزة بوليبار، سليم محفوظ، وإخراج عبد المجيد الأكحل وتواصل عرضها على مسرح دار الثقافة على الدوعاجى.

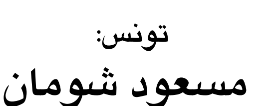
المهرجان رفع شعار «الحوار مع الشباب»

قال الفنان عماد بن الهادى العتيرى إن المهرجان سيستدعى المسرحية الكوميدية «فى هاك السردوك تريشو» بطولة نجم الكوميديا التونسى الأمين النهدى، وأكد العتيرى أن المهرجان سيصبح جمعية بداية من العام القادم تحت اسم «مهرجان القنطاوى بحمام سوسة للموسيقى والعروض المتوسطية» وسيكتسب الصفة الدولية غير مشاركات واسعة وسوف تدعى إليه مجموعة من الدول منها: مصر، سوريا، فرنسا، أسبانيا، المغرب، الجزائر ليعكس الاهتمام المتزايد بتنشيط الحركة الثقافية والفنية وتعريف الآخر بالمنتوج الثقافى لتونس.



جدير بالذكر أن مهرجان القنطاوى انطلق كأيام ثقافية منذ ثلاثين عاماً بمرسى القنطاوى، ثم تحول تدريجياً إلى حفلات وعروض مستمرة كل عام ليقدم عروضه عبر عدد من الفضاءات المسرحية مثل: «الملعب البلدى، دار الثقافة، شاطىء حمام سوسة، حديقة شبين الكوم»، وقد عبر العتيرى عن رأيه فى المشاركة المصرية قائلاً: إن مصر عودتنا بمشاركتها المتميزة، ودوماً تترك فرقها أثراً طيباً لدى الجمهور التونسى وهذا ليس غريباً على الفن المصرى الذى حقق أثراً كبيراً فى الوطن العربى كله.

سبق العروض «ديفيليه» على شاطئ سوسة لاقت فيه الفرقة القومية للموسيقى تحية كبيرة تردد بمحبة كلمة «مصر.. مصر» أثناء مرور الفرقة، وقد لاقى الوفد المصرى رعاية كبيرة من المستشار البلدى وليد المهيرى، وعميد الطلاب عبد السلام إبراهيم، والمشرف الإدارى محمد حمودة، والناشطة الثقافية الفنانة منوبية عرفاوى.



تونس: **مسعود شومان**

"همبان".. المسرح القطري يذهب إلى جمهور "المولات"

حازت مسرحية "هميان" التي شاركت في فعاليات مهرجان صيف الدوحة على إعجاب الجماهير من الأطفال والأسر عند عرضها في المجمعات التجارية المشاركة في المهرجان.

"هميان" هي شخصية قطرية تراثية تعني "دراهم الذهب" والعرض إخراج فالح فايز، وتأليف عبد الواحد محمد، وتمثيل محمد حسن عبد العزيز اليهري، الذي يلعب "الشخصية الرئيسية في المسرحية، وأسماء درويش.



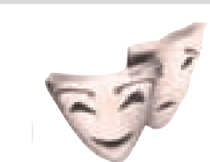
فالح فايز

وقال المخرج فالح فايز: إن "هميان" مسرحية غنائية استعراضية ترفيهية كتب كلمات أغانيها ولحنها خليفة جمعان.

الهدف منها إحياء هذه الشخصية التراثية وتفعيلها بين الناس من خلال حركتهم اليومية في المجمعات التجارية التي أخذت تستقطب العدد الأكبر من مختلف شرائح المجتمع.

وأضاف: إذا كان المسرح يعاني من العزلة والركود، فإننا كفنانين قررنا أن نذهب بأنفسنا إلى الجمهور، وأن نقدم له فن المسرح بأسلوب جديد وروح معاصرة.

وأوضح أنه تم اختيار شخصية الفتاة القطرية الصغيرة التي ترتدي "البخنك" وهو من الأزياء التقليدية والأثرية، لافتا إلى أن عمر هذه الشخصية يتراوح ما بين 7إلى 9سنوات وهي من الشخصيات الرئيسية في المسرحية، وتمتلك سلوكيات معينة تميزها عن رفاقها في الصف والمدرسة، فهي طالبة مجدة تحب أن تساعد أقرانها وتقدم لهم النصح والإرشاد في حالة اقتراف أحدهم خطأ ما.



• إن الإنسان حين كان يقوم بالشعائر كان يخلط بين ذاته والموضوع الذى يؤديه، باعتباره جزءا منه. وبعد مرحلة متطورة انفصلت الذات عن الموضوع، وأصبح الذين يؤدون الشعيرة يدركون الانفصال بينهم وبين هذا الفعل الشعيرى.

مسرحنا
جريدة كل المسرحيين

د. عصمت يحيى أعلن الشروط

50٪ فقط للقبول بقسم التمثيل فى معهد الفنون المسرحية

بدأت أكاديمية الفنون أول أمس السبت فى تلقى طلبات دفعة جديدة لراغبى الدراسة بمرحلتى البكالوريوس والدراسات العليا بمعاهد الأكاديمية المختلفة، ويستمر تلقى الطلبات حتى 21 أغسطس الحالى.

د. عصمت يحيى «رئيس الأكاديمية» قال: إن هذا العام يشهد بدء قبول طلاب الثانوية العامة أو ما يعادلها فى معهدى الفنون الشعبية والنقد الفنى بعد تعديل نظام الدراسة فى المعهدين بحيث يلتحق الطلاب بهما لمدة أربع سنوات للحصول على درجة البكالوريوس.

أضاف عصمت يحيى خلال المؤتمر الصحفى الذى عقده أن مجلس الأكاديمية قرر أيضا الموافقة على خفض مجموع القبول بأقسام معهد الفنون المسرحية هذا العام إلى 50٪ بالنسبة لقسم التمثيل ويقبل القسم الحاصلين على الثانوية العامة والشهادات الثانوية (التجارية، الصناعية، الزراعية، الأزهرية) إضافة إلى الشهادات الجامعية من عام 2004 وحتى 2008، أما بالنسبة لقسمى الدراما والنقد المسرحى، والديكور فيقبل الحاصلين على 60٪ من الثانوية العامة بجانب المؤهلات الجامعية.

د. عصمت يحيى

الدفعة الجديدة بوحدة الإسكندرية تدرس فى القاهرة تمهيداً لإلغاء الفرع

واشترط المعهد العالى للسينما الحصول على نسبة 60٪ بالنسبة لراغبى الدراسة بأقسامه المختلفة من حملة الشهادات الثانوية وخريجى أعوام 2006، 2007، 2008.

أما معهد الموسيقى العربية والكونسيرفاتوار فاشترط أيضا الحصول على 60٪ للحاصلين على الثانوية العامة والأزهرية ويقبل المعهد العالى للباليه الطلاب الحاصلين على الثانوية من مدرسة الباليه.

يذكر أن المعهد العالى للفنون الشعبية سوف يقبل الطلاب الحاصلين على نسبة 60٪ فى الثانوية العامة أو ما يعادلها للدراسة بأقسام.. الأدب الشعبى، فنون التشكيل الشعبى، والثقافة المادية، العادات والمعتقدات والمعارف الشعبية، مناهج الفولكلور وتقنيات الحفظ، وقسم فنون الأداء الشعبى ويضم شعب (الموسيقى الشعبية، الرقص الشعبى، المسرح الشعبى)، وهو ما ينطبق على المعهد العالى للنقد الفنى بأقسامه المختلفة (النقد الموسيقى، النقد التشكيلى، نقد فنون الأداء الحركى، النقد الأدبى، فلسفة الفن وعلومه، النقد السينمائى والتليفزيونى، التنشيط الثقافى).

كما أعلنت الأكاديمية عن فتح باب القبول للدراسة بمرحلة الدراسات العليا بجميع معاهدها، وكذلك المرحلة دون العالية (ابتدائى، إعدادى، ثانوى) بمعاهد الموسيقى العربية، والكونسيرفاتوار، والباليه، وذلك وفقا لشروط القبول بهذه المعاهد.

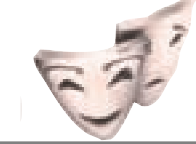
فى الوقت الذى تقرر قبول دفعة جديدة بأقسام الموسيقى العربية، والباليه، والكونسيرفاتوار، بوحدة الأكاديمية بالإسكندرية، قال د. حسن عطية عميد معهد الفنون المسرحية: إن مجلس الأكاديمية قرر عدم قبول دفعة جديدة بقسم التمثيل والإخراج بوحدة الإسكندرية هذا العام ونقل طلاب القسم للدراسة بمعهد القاهرة مع توفير سكن لطلاب الإسكندرية وبقية طلاب الأقاليم فى محاولة لإنهاء الأزمات التى واجهت القسم بوحدة الإسكندرية ومحاولة منحهم نفس الحقوق الدراسية التى يتمتع بها طلاب الفنون المسرحية بالقاهرة، كما أن وحدة الإسكندرية غير مجهزة بالشكل اللائق وهو ما تحاول الأكاديمية تداركه بهذا القرار.. ويبدو أن ذلك تمهيد لإلغاء الوحدة.

وفى السياق نفسه تقبل جميع معاهد الأكاديمية الطلاب الوافدين من الدول العربية للدراسة بمرحلتى البكالوريوس والدراسات العليا بما يتفق ولائحة قانون تنظيم الجامعات المصرية.



شادى أبوشادى

• كان الفنان الذى أدخل المسرح المصرى للعالمية هو «توفيق الحكيم» حيث عاش الحكيم تجربة حية مع المسرح. فقد قدمت له على خشبة المسرح وهو ما يزال طالبا فى كلية الحقوق مسرحيات «المرأة الجديدة» و«العريس» و«خاتم سليمان» و«على بابا».



دراسة "نوع" حول مسرحيات الطفل

ترسيخ وترويج الفكر الأبوى الذكورى

حول أدوار المرأة الاجتماعية.. والكاتبات ذوات منسحقة

حصل الباحث خالد الخربوطلى هذا الأسبوع على درجة الدكتوراه مع مرتبة الشرف الأولى من قسم النقد والدراما بالمعهد العالى للفنون المسرحية.

حملت رسالة دكتوراه الخربوطلى التى أشرف عليها دكتور محمد السيد غالب ودكتور سامح مهران "مشرفًا مشاركًا"، عنوان "صورة النوع فى مسرح الطفل المصرى المعاصر 1989 - 1999.

إتكاءً على خلفيات من توجهات دراسات النوع انطلق الباحث، شاعرًا بأهمية دراسة إشكالية النوع داخل المسرح المصرى، واختص ببحثه مسرح الطفل بوصفة نبوءة لشكل الواقع المصرى مستقبلاً.

حاول الباحث – كما يقول فى ملخص رسالته – قياس الصورة المسرحية السائدة والتى يتبناها المبدعون المصريون من منظور "النوع"، رغبة فى الوصول لإجابة عن السؤال.. هل مازالت السيطرة قائمة للصورة التقليدية من منظور المجتمع الأبوى/ الذكورى أم أنها فى حالة تغير وطرح لمفاهيم مغايرة حول النوع؟

وكذا رصد الباحث مفردات الصورة المسرحية من حيث طبيعة الخطاب السائد من منظور النوع، كما تطرحه نماذج العينة التى اختارها لدراسته وطبيعة الحبكة المقدمة، وهل هى حبكة ذكورية من المنظور النسوى أم أن هناك حبكات نسوية تزاحم قريناتها الذكورية؟

وكذلك حاول تحديد معالم الشخصية "المؤنث" ونظيرتها "المذكر" دراميًا من خلال ما أسماه الباحث إجرائيًا بـ "الاستبدال النوعى"، ويعنى به تغيير جنس الشخصية المسرحية من ذكر إلى أنثى كما طرحته الناقدة ميشلين وندور فى كتابها "انظر للوراء فى النوع"، ثم رصد المتغيرات الحادثة دراميا وربط تلك المتغيرات بالمفاهيم الاجتماعية السائدة، ومن أجل تطويع هذا المنهج أضاف الباحث إجرائيا تغييرًا عكسيًا لما اقترحته وندور، أى من المؤنث إلى المذكر مع رصد المتغيرات الدرامية الحادثة وربطها بالمفاهيم الاجتماعية السائدة.



لجنة المناقشة

لم يكتف الباحث بالاستبدال النوعى وإنما استعان إجرائيًا بمجموعة الأبعاد والمعايير التى تحدد صورة الأنثى كما توصل إليها مجموعة من الباحثين بالمركز القومى للطفل بعد تطويعها ونقلها من مجال القصة القصيرة إلى مجال المسرح، وفى مقابل تلك الأبعاد والمعايير وضع أبعادًا ومعايير تحدد صورة المذكر توصل إليها فى رسالته للماجستير والمعنونة بـ "بنية الأسرة فى الدراما المصرية".

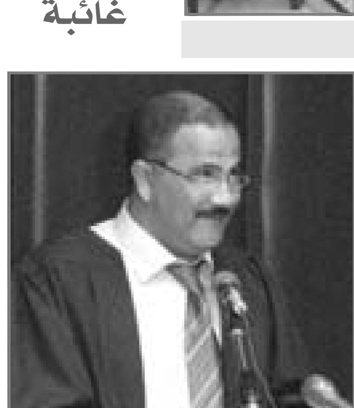
المفاهيم النسائية حول الفضاءات مازالت غائبة

إضافة إلى ما سبق درس الباحث ما أسماه "الفضائيات النوعية" قاصدًا بها طبيعة الفضاء المخصص لكل من المذكر والمؤنث مسرحيًا / اجتماعيًا حيث الفضاء الاجتماعى والثقافى للمؤنث فى المنظور الذكورى هو البيت بما يحمله من معان ودلالات جنسية، فى مقابل سيطرة المذكر على الفضاءات الخارجية، المفتوحة والمغلقة على حد سواء.

حدد الباحث المجال الزمنى للدراسة بالفترة الممتدة من 1989 وحتى 1999أو "عقد الطفل المصرى" الذى أطلقه رئيس الجمهورية وتبنته المؤسسات والهيئات المعنية بالطفل، ومن ضمنها تلك المهمومة بالمسرح.

من خلال دراسة جنته العلمية ومحاورها المختلفة توصل الباحث إلى مجموعة من النتائج نجملها فى التالى.

الخطاب المسرحى السائد نوعيًا "الجذرى" يحمل الفكر الذكورى/ الأبوى ويكرس لعلاقات القوة لصالح المذكر، بينما يروج للصور والأدوار التقليدية للمؤنث، انطلاقًا من بنية المجتمع الأبوى، والمفارقة أن هذا الخطاب لا يختلف سواء كان الكاتب ذكرًا أم أنثى، مما يجعل من الكاتبات امتدادًا للفكر الذكورى وذوات منسحقة فكريًا واجتماعيًا فى الذات الذكورية.



الخربوطلى خلال المناقشة

حدث تطابق كبير بين صورة "المؤنث" دراميًا، وصورته "ثقافيًا واجتماعيًا" وتم تقديم هذا التطابق من خلال منظور أحادى/ تقليدى حول أدوار المؤنث اجتماعيا، من منظور المجتمع الأبوى/ الذكورى، الأمر الذى لم يختلف سواء كان الكاتب ذكرًا أم أنثى.

رغم غزارة الدراسات التى تناولت المؤنث وصوره الثقافية، فإن قلة من النصوص المسرحية تناولت عالم المؤنث دراميًا، وناقشت الإشكاليات المرتبطة بعالم الأنثى، أى أن اهتمام الدراما بـ "المؤنث" لم يتناسب مع حجم الاهتمام الاجتماعى بإشكالية "المؤنث".

كشفت الدراسة عن تماثل وتطابق كبيرين بين صورة "المذكر" اجتماعيًا وصورته دراميًا، حين سيطرته وسيادته دون المؤنث، استنادًا للمفاهيم الثنائية المتعارضة التى تسيطر على المجتمع الأبوى الذكورى.

مفارقة أخرى كشفت عنها الدراسة حيث غزارة النصوص المسرحية التى تتمحور حول عالم المذكر بكافة صوره ووظائفه الاجتماعية مقابل قلة الدراسات التى تدور حوله، فى تناقض ظاهر مع النتيجة قبل السابقة.

ارتبطت شخصيات "المؤنث" فى نماذج العينة بالفضاءات المغلقة وخاصة "البيت"، مما يعكس تطابقًا مع الطرح التقليدى لصورة المؤنث اجتماعيًا، وأدواره التقليدية، وهو الطرح ذاته – التقليدى – الذى يكشفه ارتباط المذكر بالفضاءات المفتوحة.

غياب المفاهيم النسوية حول الفضاءات، خاصة المقولة الرئيسية فى المنظور النسوى النوعى والتى ترى أن تحرر المرأة يبدأ بتحررها من البيت.

هاجس حول مسرح العبث.. أطلق بحثاً أصبح رسالة ماجستير

حصل الباحث «حاتم حافظ» الأربعاء الماضى على درجة الماجستير من قسم الدراما والنقد المسرحى بالمعهد العالى للفنون المسرحية، تكونت لجنة المناقشة من الأستاذ الدكتور حسن عطية عميد المعهد، ودكتورة نادية كامل أستاذ الأدب الفرنسى بجامعة المنيا، وأشرف على الرسالة دكتور عصام عبد العزيز.

بدأ مشروع الرسالة التى حملت اسم «آليات تفكيك الخطاب المهيمن فى نصوص صمويل بيكيت» كما يقول الباحث إن مسرح العبث لا يبعث بتقاليد المسرح الواقعى فحسب، بل بأساس هذه التقاليد ذلك الأساس الذى ينتمى للخارج، أو بمعنى أدق لخطابات المجتمع المهيمنة أكثر من انتمائه لجماليات تخص الفن.

وذكر الباحث أن نصوص بيكيت كان يمكن فهم تأثيرها ضمن مسار عام من الأفكار علق عليها بودريارد بقوله «حالة معرفية» قاصداً بذلك أنها ليست حقبة تاريخية ولا نهجاً جمالياً ولا مذهباً فلسفياً.

وقال إن هذه الحالة المعرفية والتى عرفت بما بعد الحداثة، أمكن ضم أشتات من الكتاب والكتابات إليها رغم رفض البعض تصنيفهم فى إطارها – ميشيل فوكو مثلاً – ورغم سهولة تصنيف هؤلاء فى خانة ما بعد الحداثة إلا أن تعريف ما بعد الحداثة نفسها بدا مستحيلا حتى بات من الممكن القول إنه لا توجد ما بعد حداثة واحدة بل ما بعد حداثات متعددة.

من النتيجة السابقة أمكن للباحث استدعاء التفكيك والنسوية وما بعد الكولينالية، والنظرية الثقافية، وما بعد البنيوية إلى مضمار ما بعد الحداثة، لأنها تشترك على الأقل فى الاستراتيجية النازعة إلى تقليص الأساس الذى بنت عليها الحضار الأوربية حداثتها.

بدأت الدراسة مبدية حماساً كبيراً لـ«دريدا» وقراءته الداعية لنفس المركزية وتفعيل الهامش، وأشار الباحث إلى حيرته تجاه الترحيب الأمريكى بدريدا فى جامعة بييل، وهو الذى – الباحث – تصور أن تفكيك دريدا موجه للبرجوازية، إلى أن أمكنه فيما بعد وضع كتابات أخرى عديدة فى إطار «العولمة» الساعية إلى تنميط الهامش بدلاً من تفعيله.

فى مرحلة تالية – يقول الباحث – أمكننى قراءة فوكو وكاتبات النسوية جرترود شتاين، ومارشان نورمان فى ضوء خلفيتهما اليسارية، ومن خلالها بدا أن فوكو يوسع من مفاهيم ماركس متخلياً فى الوقت نفسه عن الأيديولوجيا، فى حين بدت حفرياته تفكيكاً لخطاب سوسيوثقافى يؤسس المعنى ويحدد المفاهيم.

وفقا لهذه القراءة أمكن إعادة قراءة نصوص بيكيت باعتبارها تفكك الخطاب المهيمن الذى يؤسس المعنى، ويسمى الأشياء وبالتالى يسطير عليها ويقصى أى خطاب هامشى قد ينشأ فى غفلة من تلك الهيمنة.

بدت نصوص بيكيت من خلال هذه القراءة كاستراتيجية عامة لتشتيت العلامة، بل نقض للعالم العلاماتى الذى كان يؤطر المسرح الواقعى، وتظهر نصوص بيكيت كعالم مشتتة علاماته لا بسبب اختلال فى صنع العلامة، ولكن لأن العالم ليس علاماتيا كما نظن.

أجمل الباحث أهم نتائج دراسته فى التالى:

نصوص بيكيت لا تفكك مفاهيم بعينها ولكنها تفكك الطريقة التى تجعل من مفهوم ما صاحب جدارة.

لا توجه نصوص بيكيت نشاطها التفكيكى نحو نظام معين للمعنى ولكن نحو عملية تنظيم المعنى نفسها.

تهدم نصوص بيكيت نظام التمثيل المعرفى الذى قامت عليه النظرية الواقعية مستبدلة إياه بما يمكن تسميته الاشتباك، فإن كانت نصوص إبسن مثلا تمثل العالم معرفياً وجماليا فإن نصوص بيكيت تشتبك مع خطابات المجتمع المهيمنة.

تكشف نصوص بيكيت عن أن الاعتياد الذى تعبر عنه رغبة البشر فى الحكم على الأشياء هو أساس هيمنة الخطابات المهيمنة.

تكشف نصوص بيكيت عن أن مفهوم الرب هو المفهوم المركزى فى الثقافة الغربية والذى عليه تتحدد مسارات كافة المفاهيم الأخرى.

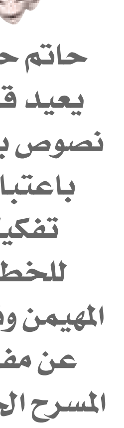
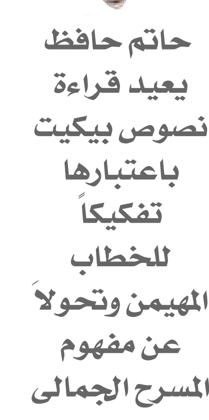
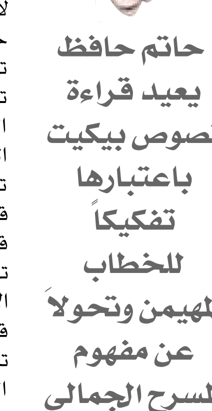
تبدى نصوص بيكيت عناية بالمحاكاة الساخرة التى لا تجعل من المحاكى مسخرة فحسب ولكن تجعل منه حضوراً تحت الشطب.

تفكك نصوص بيكيت الخطابات المهيمنة عبر عدة تقنيات منها: خلط الأساليب، التشظية، المحاكاة الساخرة، القص واللصق، التباس المعنى، التناقض، التنافر، مقاومة الأيديولوجيا.

تبين نصوص بيكيت كيف أن الخطاب يتضمن، مثلما قال فوكو، القوة، فحيث تقرأ خريطة القوى يمكن قراءة خريطة الخطابات.

تدلل نصوص بيكيت على الطريقة التى يتسرب بها الاجتماعى إلى الثقافى، أى الطريقة التى تؤسس بها قوة ما خطابها.

تعنى نصوص بيكيت بآليات ممارسة السلطة فى الفضاء الاجتماعى على الأفراد، عبر التحديق مثلاً وهو مفهوم مهم لدى جاك لاكان.

حاتم حافظ يعيد قراءة نصوص بيكيت باعتبارها تفكيكاً للخطاب المهيمن وتحولاً عن مفهوم المسرح الجمالى

حاتم حافظ بين أعضاء اللجنة



• على موقع الفيس بوك الشهير تم إطلاق جروب خاص لمحبى الفنان سعيد صالح.

● كانت الدعوة إلى الفن للفن، ومناداة نقاد هذه المرحلة بالفن الجميل، على أنه حياة لا غنى عنه وإلا تفهمت الحياة، وانحطت قيمتها، مناداة طبيعية من طبقة حولت فن المسرح إلى فن خاص بها وجعلته أداة لتسليتها تبحث فيه عن غذاء للروح.

الكاتب الكويتى مبارك بن شافى الهاجرى:

الجمهور انصرف عن المسرح الجاد مفضلاً التهريج

مبارك بن شافى الهاجرى شاعر وروائى وباحث فى المسرح وإعلامى ومثقف فاعل فى الواقع الثقافى الكويتى، يحمل على كاهله تصحيح المفاهيم الخاطئة التى يحملها البعض عن الثقافة فى المجتمع الخليجى عامة، والكويتى بشكل خاص، وذلك من خلال أدواره الثقافية المتعددة.

مبارك الهاجرى يستعد هذه الأيام لمناقشة أطروحته للماجستير فى قسم المسرح بجامعة الإسكندرية وموضوعها: "الشعر ودوره فى المسرح النثرى "ومع هذا فقد فضل أن يدور الحوار معه كمثقف عام، وليس كمتخصص فى المسرح، فهو لا يميل إلى الأحاديث المتخصصة جداً والتى – فى رأيه –قد تستعصى على القارئ العادى.. هكذا تعلم من عمله الإعلامى.

شارك فى الحوار من مسرحنا مسعود شومان، إبراهيم الحسينى، هشام عبد العزيز، وأداره يسرى حسان رئيس التحرير الذى استهل الحوار بالترحيب بالضيف وتقديمه ثم سؤاله عن رؤيته للمشهد الثقافى فى الكويت.. وبخاصة المسرح..

بدأت الاهتمام بالثقافة من الطفولة.. لم أر الكويت فى البترول والسيارات والقصور، والمال، ولكنى رأيتها فى سلاسل عالم المعرفة وعالم الفكر والمسرح العالمى ومجلة العربى.. تربيت على هذه المطبوعات وأفدت منها مثل كل عربى.. ووجدتنى أصمم على أن أكون ضمن هذه المنظومة الثقافية..

تتلمذت على يدى د. محمد رجب النجار وأعتبره شيخى، وكذلك د. سعد مصلوح وغيرهما من الأساتذة المصريين. هذا عنى.. أمَّا عن المشهد الثقافى الكويتى والخليجى بشكل عام فهو للأسف الشديد يخضع للعمل الفردى، وهناك عدد كبير من الأسماء اللامعة التى تقيم أنشطة ثقافية ولكنها تظل فى النهاية مجرد أنشطة فردية لا تتحول إلى أنشطة ثقافية مؤسساتيه كبرى، ففى الكويت على سبيل المثال لا يوجد "مسرح دولة" على الرغم من وجود "معهد عال للفنون المسرحية" بها. كذلك يغيب النشاط الثقافى الجاد عن صحافتنا فهى تهتم بأخبار دول أخرى حسب هوية محرريها، كما تفرد لأخبار باسكال مشعلانى ونانسى عجرم مساحات كبيرة لا تتيحها لعرض مسرحى أو لنشاط ثقافى. وهذا ما أحاول من خلال عملى الإعلامى تصحيحه بالتركيز على الواقع الثقافى الكويتى ورصده.




مبارك بن شافى الهاجرى



مشكلات

من خلال مشاهداتك الكثيرة للمسرح فى الوطن العربى.. هل ترى أنه يقوم بدوره التنويرى المطلوب.. أم أن هناك مشكلات تحول دون قيامه بهذا الدور؟

أرى أن هناك مشكلتين أساسيتين هما أن المسرح فى مصر والبلاد العربية الأخرى ما زال بحاجة إلى الكثير من الإمكانات التكنولوجية والبشرية حتى يمكنه تحويل النصوص إلى عروض بشكل جيد، أمَّا المشكلة الأخرى فهى اعتماد مسارحنا على النصوص المستوردة بغض النظر عن مدى ملاءمتها لظروف ومشكلات مجتمعاتنا..

كذلك توجد مشكلة أخرى وهى انصراف الجمهور عن المسرح الجاد وإقباله على التهريج.

بماذا تفسر هذه الظاهرة؟

أفسرها بابتعاد الكثير من المسارح التى نسميها جادة عن هموم وقضايا مجتمعاتها، أو الفقر الفكرى الذى تعانيه هذه المسارح.. فهى لا تحاول أن تجذب الجمهور بأفكار تخصه.

حدثنا عن المسرح الكويتى.. ولماذا لا نجد متابعة له فى الصحف والدوريات الكويتية؟

يرجع الفضل فى وجود مسرح كويتى للفنان المصرى زكى طليمات، فهو الذى قام بتعليمنا فن المسرح ونقل المسرح المصرى إلى الكويت، كذلك كان من رواد المسرح لدينا صقر الرشود ثم جاء عبد العزيز المسعود، وعبد العزيز السريّع وهما من أهم كوادر المسرح الكويتى بعد الرواد.. أمّا بخصوص عدم وجود متابعة للمسرح فى دورياتنا فمرجع ذلك إلى ضعف الحركة المسرحية نفسها، فنحن لا ننتج أكثر من ثلاثة أو أربعة عروض فى العام.. فضلاً عن انصراف بعض كبار مسرحيينا إلى الدراما التليفزيونية.

ما الدور الذى يمكن أن تلعبه كمسئول إعلامى وكمثقف للنهوض بالحركة المسرحية؟

ليس أمامنا للنهوض بالحركة المسرحية سوى المناداة بتصحيح المسار ودعوة جميع المثقفين المعنيين للمساهمة فى ذلك.. ونحن فى قناة الوطن نقوم ببث المسرحيات القديمة ذات القيمة باستمرار حتى يعتاد الجمهور مشاهدة المسرح الجاد.



مؤشر مهم!

هل توجد رقابة على الفكر والمسرح فى الكويت تؤدى لتوقفه عند مرحلة بعينها لا يتخطاها للقيام بدور تنويرى.

لا توجد قيود أو عوائق رقابية لدينا، المشكلة هى عدم إدراك بعض مسئولينا لأهمية المسرح، والدليل على ذلك توقف سلسلة المسرح العالمى، وتغيير اسمها إلى "إبداعات عالمية" فهذا مؤشر مهم وخطير..

ألست معى أن الإمارات تحاول الآن القيام بدور أكبر فى خدمة الثقافة والمسرح على الرغم من عدم وجود معهد عال للفنون المسرحية بها؟

الإمارات تتقدم بشكل جيد، على مستويات عديدة فيها الآن سبع جامعات، كما أنها تنشىء الكثير من الجوائز، كما أنشأت مؤخرًا الهيئة العربية للمسرح.. وتعلن عن مهرجانات كثيرة.. وهذا دور مهم أنا فخور وسعيد به، وأتمنى أن تحذو حذوها الكويت ودول الخليج الأخرى.

عادات وتقاليد

هل هناك معوقات تمنع ازدهار الفنون الجماعية فى دول الخليج؟

تخلف المسرح فى الكثير من الدول الخليجية يعود إلى بنية هذه المجتمعات وعاداتها الراسخة، فبعضها يعيب عمل الرجل بيده، فيرفض الرجل مثلاً تزويج ابنته من رجل يعمل بيده، ومن هنا تخلفت الصناعة فى المنطقة، كذلك تجد أن المرأة ما زالت بعيدة عن المشاركة الحقيقية، فليس من حقها أن تجلس مع الرجل على طاولة واحدة، وإلى وقت قريب كانت الزوجة لا تجلس لتناول الطعام مع زوجها.. فهل تتوقع من مجتمع هذا حاله أن ينتج مسرحًا.. أو ينتج فنونًا جماعية.. هذا فضلاً عن نظرة البعض إلى الكثير من الفنون باعتبارها حراما. فالرسم حرام، والتصوير حرام، والتمثيل جريمة للسيدات وللرجال أيضًا.

أطروحتك للماجستير عن المسرح.. هل فى هذا تحول وأنت شاعر معروف وروائى أيضاً؟

أنا متخصص فى اللغة العربية، وشاعر، ومن هنا فقد أردت دراسة دور الشعر فى البنية الدرامية المسرحية، يعنى هو اهتمام يخص الشعر أيضًا.

الهجمة العولمية

تحدثت عن حداثة عهد المسرح الكويتى، وتحدثت أيضًا عن عدم إدراك المسئولين لقيمة المسرح.. فى ظل هذا.. هل ترى إمكانية لأن تتطور خبرات المسرح الكويتى أم العكس؟

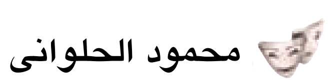
فى ظل الهجمة العولمية على المنطقة عامة، ونمو اهتمامات أخرى غير ثقافية، لا أتوقع ازدهارا ثقافياً حقيقياً عندنا أو عندكم.. بالمعنى الذى ننظر به إلى الثقافة نحن كجيل، ربما يكون الأخير.. الجيل القادم مهتم أكثر بالمال، بالتكنولوجيا، يقضى ست ساعات أمام الإنترنت وغير مستعد لأن يقضى خمس دقائق أمام لوحة، أو قصيدة.. الأطفال فى المدارس لا يوجد اهتمام حقيقى بتنمية وعيهم الثقافى.. والمشكلة أن المسرح فى الخليج تابع لوزارة الإعلام.. ويمكن إذا أنشئت وزارة ثقافة مستقلة، وأخذت المسرح تحت مظلتها وقتها من الممكن أن يكون هناك مسرح.

العالم يتحدث الآن عن موت المسرح. بينما لدينا مسرح لم يزدهر بعد فى الخليج.. كيف نغطى هذه الهوة؟

فى الغرب يتحدثون الآن عن رحلات تذهب للقمر، كما يتحدثون عن شركات تنقل الغذاء لسكان القمر.. هناك هوة واسعة بيننا وبينهم ولكن دعنا ننظر لحالنا نحن ونعالجه.. الذين ذهبوا إلى القمر طوروا حياتهم على طريقتهم.. وليس مطلوباً منا أن نقلدهم.. علينا أن نعالج مشكلاتنا بقدراتنا نحن.. علينا أن ننتبه لما بين أيدينا وهو ما لا يحدث للأسف.. دعنى أسوق لك مثلاً.. د. محمد رجب النجار قام بجمع الحكاية الشعبية فى الكويت من 72إلى 1998وما زالت هذه الموسوعة لم تطبع لا فى الكويت ولا فى غيرها!

قلت إننا نستورد المسرح من الغرب.. هل أنت ضد التعامل مع النصوص العالمية؟

التواصل مع المسرح الغربى مهم وطبيعى جداً، أما غير الطبيعى فهو تقليد هذا المسرح، واستيراده من أجل المباهاة.. نحن قلدنا المسرح الغربى، قلدنا الرواية الأوربية.. انبهارنا بالغرب جعلنا ننسى فنوننا وأنفسنا.. فنحن لم نتطور كما تطور مسرح الشرق الأقصى.. نحن ضربنا مسرحنا الشعبى ولم نستفد منه.. وكان من الضرورى أن نتواصل معه.


محمود الحلوانى

• كان الجمهور يؤمن إيماناً كبيراً بقدسية الأداء التمثيلى، كما أنه كان يؤمن بقداسة هذه النصوص حتى إن «مشهد مسرحية حور الدينية المحجبة على الرغم من المحافظة عليه ليؤكد أنه قد حرف لاستخدامه فى أغراض سحرية.



الأغنية المسرحية.. ليه.. وفين وازاى؟


ياسين الضوى

ياسين الضوى: العروض الغنائية وسيلة لإيصال الخطاب الدرامى




د. مصطفى سليم

د. مصطفى سليم: لابد أن يعى كاتب الأغنية القالب الموسيقى




محمد التمساح

محمد التمساح: الأغنية فى معظم مسرحياتنا موضة

تكتسب الأغنية فى العرض المسرحى أهميتها حين تكون جزءًا من النسيج الدرامى. فهل تؤدى الأغنية فى عروضنا المسرحية الحالية دورها الذى صنعت من أجله؟ من المسئول عن تحديد مكانها فى العرض، مؤلفها أم المخرج؟ ولماذا اختفى المسرح الغنائى من الساحة؟ وأسئلة أخرى كثيرة حول الأغنية الدرامية المسرحية، يجيب عنها عدد من شعراء الأغنية ومخرجو العروض المسرحية.

دور الأغنية

فى البداية يتحدث الشاعر سيد حجاب قائلاً: الأغنية فى العرض المسرحى تمثل إضافة، أى أنها تأتى تأكيدًا للفعل الدرامى أو تعليقًا على الحدث الدرامى ولا ينبغى أن تكون معطلة للتدفق الدرامى، ويرى حجاب أن النموذج الأمثل للتعامل مع الأغنية فى المسرح حققته التراجيديا الإغريقية بما للكورس فيها من دور مهم، فالكورس دائما ما كان يتدخل ليحكى لنا ما يفوتنا من حدث مسرحى يحدث خارج المسرح ثم ينتهى ليقول فى النهاية القضية المنطقية أو الرسالة التى يقدمها العرض..

يستطرد حجاب: إن هذا النموذج ما زال هو الأمثل والذى ينبغى احتذاؤه لكى تصبح الأغنية جزءًا أساسيًا فى العرض غير هذا تكون الأغنية مجانية وزائدة عن الحاجة ويمكن أن يلعب الموقف الغنائى دورًا فى إيقاظ المتفرج، (كالأغنية البريختية) نسبة إلى بريخت.

أما المخرج والشاعر ياسين الضوى فيقول: أنا ميال للعروض الغنائية لأنها وسيلة لإيصال الخطاب الدرامى بشكل أكثر متعة ودهشة، والغناء والاستعراض الذى أقصده ليس كغناء الفنون الشعبية، فالغناء المسرحى مسرحى بالدرجة الأولى أى أن قوام الأغنية فى المسرح ليس كقوام الأغنية خارج الدراما، فالأغنية فى الدراما لا بد أن تكون جزءًا من هذا النسيج الدرامى، وهى بكل أشكالها عنصر مهم فى العرض المسرحى.

ويرى د. مصطفى سليم: أن وضع الأغنية فى العرض المسرحى يسير وفق قواعد وأصول أهمها أن يتوفر فيمن يكتب الأغنية فى المسرح الوعى بالدراما. والقدرة على تخليق الحوار الذى يصلح للتلحين كذلك امتلاك الثقافة الموسيقية العالية لأنها تمكن الشاعر من فهم طبيعة قالب المسرح الموسيقى، والشاعر فى العموم لا يعى قالب الدراما الموسيقية لكنه يعى قالب الشعر أما شاعر الأغنية فعليه عندما يتصدى لكتابة أغنية للمسرح عليه أن يعى قالب الموسيقى وإلا سيكتب شعرًا لا يصلح للدراما.

الشرط الثانى – يقول سليم – هو إدراك الصوت الدرامى أى بدلا من أن يتحدث الشاعر بصيغة الأنا، عليه أن يتحدث بصيغة الشخصية وهى مسألة بديهية يمكن تفهمها، والفارق الحقيقى هو إدراك الشاعر للدراما وطبيعية اللحظة التى يكتب فيها وإلا ستكون المسرحية فاصلاً دراميًا.

هذا بالإضافة إلى ضرورة أن يعى كاتب الأغنية قوالبها كالديتو، المونولوج، الاستعراض الانتقادى، الغناء الرباعى والسداسى وغير ذلك من الأشكال.

محمد التمساح الشاعر السويسى يقول: "من أهم قواعد وضع الأغنية فى العرض المسرحى أن تكون هناك ضرورة لوضعها، لكن ما يحدث للأسف على العكس من ذلك، فقد أصبحت الأغنية فى معظم عروضنا المسرحية موضة مقحمة فى العرض حتى ولو كان العرض لا يحتملها. وقد يرجع هذا الاستخدام إلى نوع من الاسترزاق، ولا يعنى أبدًا حاجة العرض لها.

المخرجة عبير على ترى أن الغناء لكى يكتسب طابعه الدرامى، لا بد أن يكون تعليقا على الحدث أو جزءًا من الحدث أو أن يستخدم كفاصل يحدث كسرًا فى النسق بمكر أو بهدف من المخرج أو الكاتب..

أما الشاعر الإسماعيلاوى مدحت منير فيؤكد أن الأغنية فى العرض المسرحى ليست تكرارًا للمشهد وإنما استكمالا وتكثيفا للمشهد وهى جزء من نسيج العمل الدرامى وليست مقحمة عليه. هذا ما يجب أن يكون عليه حال الأغنية فى العرض، وعمن يجب أن يحدد موضع الأغنية فى العرض المسرحى يقول سيد حجاب:

"جرى العرف على أن المؤلف فى العرض المسرحى هو المخرج بمعنى أنه يتلقى النص المسرحى ويفكر فى تفسيره وفى كيفية تعميق تأثيره من خلال العناصر التى يلعب بها ليوضح لنا رؤيته الخاصة. وهو أول من ينبغى أن يقرر هل سيستخدم الأغنية أم لا – يستطرد حجاب – وقد حدث معى أثناء تعاملى مع مخرجين كبار كالزرقانى وكرم مطاوع، وسمير العصفورى، أنهم أعدوا جلسات عمل لإعادة تفسير النص وتحديد وضع الأغنية فى العرض وتوقيت غنائها لتحدث التأثير المسرحى المطلوب. فهذا التحديد نابع من اتفاق ثلاثى بين المخرج والمؤلف وكاتب الأغنية.

ويقول ياسين الضوى: "يحدث التحديد حسبما يتراءى للمخرج، فمن الممكن أن تكون هناك رؤية ما لعرض غنائى كما حدث فى مسرحية (منين أجيب ناس) لنجيب سرور فالكثير تناولها بشكل غير غنائى وهناك من حاول تناولها بشكل أوبرا شعبية. وإلى جانب رؤية المخرج تأتى رؤية شاعر الأغنية الذى من الضرورى أن يرى المشهد كاملا حتى لا تكون الأغنية خارج السياق.

عبير على: مع الرأى السابق حيث تقول: "المخرج هو الذى يحدد مكان الأغنية".

أما الشاعر مدحت منير: "فيرى أن المخرج فى البداية والنهاية هو الذى يحدد موضع الأغنية فى العرض، وإن اختلف وعى الشاعر عن وعى المخرج".

ويؤكد محمد التمساح: "إن المخرج فى البداية هو الذى يحدد مكان الأغنية لأنه هو الذى يختار النص ومفرداته وهذا ليس معناه أن يكون مصيبا، أما الشاعر فهو آخر مفردة فى الموضوع، ولو تمتع الشاعر بضمير فنى ورأى أن العرض لا يحتاج إلى أغانى فلابد أن يرفض".

د. مصطفى سليم: "يرى وجود مشكلة خطيرة فى المسرح العربى وهى أن المخرجين يستعينون بالشاعر ليضبط إيقاع النص الأصلى حين يكون ضعيفًا على العكس مما يحدث فى أوربا حيث نجد أن مؤلف النص هو الذى يضع أغانيه. إن كاتب الأغنية عندنا يقوم بـ "تصليح النصوص" والمخرج فى الغالب يطلب الأغانى لتنجح التجربة، معظم المخرجين يسمحون للشاعر بكتابة ما يريد والبعض منهم يحدد أماكن بعينها للأغنية كبديل لمؤثر غائب.

فالأغنية جزء من نسيج درامى ولا ينبغى أن تكون حشوا، فهى تصنع الدراما مع الحوار وإذا نظرنا. إلى مسرحية (سيدتى الجميلة) نجد أن الأغانى فيها قد لعبت دورا هاما فى التعريف بالحارة وبعلاقة التلميذة بالأستاذ.. يضيف: ما زالت بعض العروض تعانى من ضعف ولكنى أعتقد أن هناك وعيًا أكبر حاليا بتوظيف الأغنية وإن لم يصل إلى وعى بديع خيرى وسيد درويش.

ويقول الشاعر إسلام عبد المعطى: هناك نوعان من الأغنية فى العرض المسرحى فهى إما داخلة على العرض كتعليق على الحدث أو فى النسيج الدرامى وهذا النوع هو الأجمل والأصعب، ويحتاج إلى حالة من الانسجام بين المؤلف والمخرج وقد مررت بهذه الحالة فى تجربتى مع فرقة المسحراتى "الشاطر حسن" و "أشباح إبسن".

المسرح الغنائى

وعن أسباب تراجع المسرح الغنائى يقول سيد حجاب: المشكلة فى المسرح الغنائى ليست فى عدم توفر العناصر القادرة على إنتاجه من مؤلف أو مخرج أو عازف فكل هذه العناصر موجودة وبوفرة ولكن المشكلة تكمن فى التكلفة، فتنفيذ الألحان يحتاج إلى ميزانية ضخمة.. وقديما كانت الدولة هى التى تقوم بذلك، والمسرح الغنائى الذى أسسه سيد درويش كان له جمهوره وكان يأخذ عائد إنفاقه، وأظن أن بعد موت المسرح الغنائى فى الثلاثينيات والأربعينيات لم يعرض سوى عملين "ليلة من ألف ليلة" لزكريا أحمد وبيرم التونسى " ثم بدأ المسرح الغنائى فى الانسحاب، وقد حاول عبد الرحمن الخميسى والأبنودى إحياءه فى عهد ثروت عكاشة.

وقد قدم أكثر من عمل مثل "دنيا البيانولا" بطولة عفاف راضى، والنص لمحمود دياب وألحان الموجى ثم تتالت الأعمال الغنائية على مسرح البالون لكنها لم تنته إلى تأكيد وجود حقيقى للمسرح الغنائى، وقد أتيحت لى فرصتان لكتابة أوبرات صغيرة لحنها شريف محى الدين، كما قدمنا مع مكتبة الإسكندرية أوبرا "لبريخت" تعتمد على الألحان البريختية لمحسن حلمى، وأوبرا "ميرامار" لنجيب محفوظ وهما من إنتاج الأوبرا ومكتبة الإسكندرية، وبخلاف هاتين الجهتين فليس هناك جهة تستطيع الإنفاق على المسرح الغنائى.

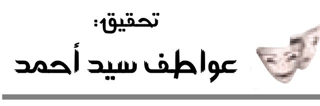
ويرجع مدحت منير تراجع المسرح الغنائى إلى ضيق أفق المسئولين وتكلفته العالية.

محمد التمساح قال: إنه لكى نوجد مسرحًا غنائيًا فلا بد أن يكون هناك غناء بشكل حقيقى ومسرح حقيقى لا بد من الجدية لتنقية الساحة.

ينقصنا إدارة فنية ذات ضمير بصرف النظر عن إن كانت تتبع القطاع العام أو الخاص.

بينما يحصر د. مصطفى سليم أسباب التراجع فى عدم توفر مكان فى العشرينيات، والذى كان ينتج الأوبريت هو القطاع الخاص المعنى بالفرجة الشعبية وبالتالى كان له دور ثورى وقد كان سيد درويش يقدم أكثر من عشرين أوبريت ولا يتقاضى أجرا، إلى جانب وجود فيردى مصر سيد درويش ومخرج فذ كعزيز عيد الذى كان مثقفا مسرحيا وموسيقيا. هذا بالإضافة إلى أن تكاليف المسرح الغنائى عالية جدًا، حيث يحتاج إلى الإبهار، ويرى سليم أنه لا توجد مشكلة فى الشعراء أو فى النص الغنائى ولكن المشكلة دائما تكمن فى الإنتاج.

وترى المخرجة عبير على أن: "أزمة المسرح بشكل عام تنعكس على المسرح الغنائى فهو مسرح مكلف والمسرح عندنا يعانى من هجر الجمهور له كما أن هناك مؤلفات غنائية كاملة.


تحقيق: عواطف سيد أحمد

سيد حجاب

سيد حجاب: التراجيديا الإغريقية نموذج أمثل للتعامل مع الأغنية

عبير على

عبير على: المخرج هو الذى يحدد مكان الأغنية

إسلام عبد المعطى



إسلام عبد المعطى: حالة الانسجام بين المؤلف والمخرج تحدد مكان الأغنية





«صياد العفاريت»

اتجاه جديد فى دراما الطفل

ص 12

احنا بتوع الجاز .. عندما يصاب العرض بعطب مفاجئ

ص 14

السينوغرافيا تساعد الرؤية البصرية الاندماجية

«فى بيتنا فأر» مجرد لعبة

قدمت فرقة الحركة المسرحية الحرة التابعة لمركز الهناجر للفنون عرض (فى بيتنا فأر) ضمن فعاليات المهرجان القومى للمسرح المصرى لهذا العام، وهو من تأليف وإخراج (سيد فؤاد) بطولة عزة حسين، نرمين زعزع، هشام منصور، عادل صلاح، يحيى محمود، تامر القاضى، ياسر فيصل، ميدو منصور، عمرو شريف، محمد جلال، على ربيع، عمرو رشاد، والطفلة حنين سيد فؤاد، المونولوجست حلمى المليجى مع حمادة شوشة، ديكور أيمن عبد المنعم.

يدور العرض حول أسرة مصرية صغيرة تتكون من أب وأم وأبناء كبار يتكونون من ابن بالمحاماة وآخر ملتحق بالجيش وفتاة تعمل بوظيفة حكومية ومخطوبة لشاب فى مثل سنها، تواجه هذه الأسرة أزمة وجود فأر بمنزلها مما يعيد نظرها إلى ما حولها من أشياء بالمجتمع، أى أن وجود هذا الفأر كان السبب فى خلخلة ما اعتادت عليه .

حتى أننا نشعر بروح هذه الأسرة فى أثاث المنزل نفسه، فهو منظر واقعى يحتوى على أثاث منزلى بالشكل التقليدى، فنرى السفرة على يسار المسرح والصالون والتليفزيون بوسط المسرح، كما نرى (البوتاجاز) على خشبة المسرح بوضوح، وهو ذلك الجهاز الذى لا يخلو منه أى منزل. ومن ثم نجد أن هذه المقتنيات ما هى إلا وسائل درامية تساعد على وصول نوع من المصداقية لدى المشاهد، حتى يستطيع تصديق ما يحدث لهذه الأسرة.

ولكن الغريب فى الأمر أننا نفاجأ بوجود معلق على الأحداث الدرامية وهو ما يسمى باسم (كاسر الإيهام) داخل العرض، ومن ثم كشف لنا المخرج هذه الشخصية الهامة التى لعبت دوراً هاماً بمسرح بريشت والذى ذكره أيضاً أثناء أحداث العرض المسرحى) حيث قدم الأحداث الدرامية متداخلة مع فواصل من شخصية (كاسر الإيهام) الموجودة بالعرض والتى قدمها (تامر القاضى)، كانت الحبكة الدرامية مكشوفة أمامنا، فإذا اندمج الممثل ومعه المتفرج تدخلت شخصية (كاسر الإيهام) الذى يجلس بيسار المسرح فى كشك صغير يتابع ويعلق من خلاله على الأحداث المسرحية المعروضة أمامه.

ومع تطور الأزمة لدى هذه الأسرة، أصبحت عاجزة عن التخلص من هذا الفأر فلجأت إلى وسائل شتى، مرة إلى المقاومة اليدوية ومرة إلى الرش الخارجى، والذى قدمته شركة أمريكية، لكننا نجد فى النهاية أن هذا الرش يزيد فى نمو حجم الفأر الصغير، فتزداد المشكلة معه. ولكن مع هذا الرش الأمريكى نتوقف قليلاً، فهذا المشهد المسرحى يدعونا للنظر إلى جوانب مختلفة، فرئيسة الرش قام بدورها (حمادة شوشة) مما يجعلنا نتساءل لماذا قام رجل بدور امرأة؟!



سينوغرافيا العرض ساعدت على الاندماج الكامل

وللإجابة على هذا السؤال المطروح لا بد أن تتضافر معها ملحوظة أخرى ألا وهى (أمريكية) الشركة نفسها التى استعانت هذه الأسرة بها، مما يفسر- بعض الشىء - الالتجاء، لرجل بدور أنثى، فهذه العلاقة الدرامية تلقى الضوء على دور سياسى تقوم به أمريكا داخل مجتمعاتنا الشرقية والعربية بشكل خاص.

فالإعلانات التى تبهرنا وتجذب أنظارنا وانتباهنا واهتماماتنا أيضا أصبح لها دور فعال فى حياة كل فرد داخل المجتمع، ولأن هذه الأسرة ما هى إلا نموذج مصغر كبنية أساسية لهذا المجتمع رسم المخرج لنا من خلالها اهتمامات الأسرة المصرية فى الفترة الأخيرة، ولأن للدراما تأثير مباشر على المتفرج كان للجوء هذه الأسرة إلى تلك الشركة الأجنبية الآثار السلبية الواضحة، فالفأر (لم يمت بعد) بل ازداد حجمه عما قبل، فلما قال الأب "رغم إن الرش أمريكانى بس ماجبش نتيجة".

وهذا التعليق يدعونا لوقفة حول موقف الأسرة نفسه تجاه الإعلانات الخارجية والتى جعلتها فى النهاية تصل إلى حالة التشتت والتفكك الأسرى، فابتعدت الأم عن هذه الأسرة واضطرت إلى اتخاذ خطيب من جديد تغيظ به الأب، هذا الأب الذى صارعه المرض الذى تحول إلى عنصر درامى كشف اتساع الفجوات الموجودة بين أفراد هذه الأسرة، فنلاحظ أن الأبناء أنفسهم لا يعبأون بمرض أبيهم بقدر ما يهتمون بمصلحتهم الشخصية، ومن ثم كان لهذا الأسلوب البريشتى الأثر فى

> التناقض فى الأسلوب بين واقعية المنظر وعدم واقعية الحدث

> لعبة تكشف كم الزيف الذى نحياه

يقظة المتفرج لما لا يحدث أمامه من تفكك أسرى، فيقف موقف الناقد، فكما يقول "كاسر الإيهام": "أنا مش عايز العواطف اللى تشتغل أنا عايز العقل هو اللى يشتغل". لذلك حدث فى نهاية العرض بعدما تفككت هذه الأسرة وارتبطت مرة أخرى ببعضها البعض أن نكتشف ألعوبة الأزمة من الأساس، فهذا الفأر الذى فكك الأسرة والذى كشف لنا ولها فى ذات الوقت أموراً عديدة كنا نراها برؤية أخرى صغيرة فى حقيقتها الأصلية، وأصبحنا نشاهدها بشكل واضح دون أية غيوم، نكتشف أن هذا الفأر ما هو إلا فأر لعبة نسجته الطفلة الصغيرة جارتهم بالمنزل.

وقد يكون هذا الكشف الدرامى ساذجاً بعض الشئ لكن فى عمقه نجد سخرية كبيرة مما يهز حياتنا التى نحياها، فالمسألة كلها لا تزيد عن كونها لعبة، لكن قد تكون هذه اللعبة هى كاشف الزيف الذى نحيا فيه.

حتى فى اللحظات الدرامية العاطفية فى العرض والتى تستدعى بالضرورة القلب دون العقل يحدث فيها نوع من الإفاقة، وهو دور كاسر الإيهام فى الأساس، فإذا عدنا إلى دور (الراوى) بمسرح بريشت سنجد أنه خلق فى الأساس من أجل كسر حالة الاندماج لدى المتفرج، بالإضافة إلى تذكيره ببعض الأحداث التى تحدث على المسرح، فهو عنصر منفصل عن الحبكة نفسها أو عن الحدث الدرامى نفسه، ومن ثم يكون الغرض منه هنا أو هدفه المسرحى هو ألا يندمج المتفرج كلية فيما يحدث أمامه حتى يقف موقف الناقد وموقف الملم بكل الأحداث، فيستطيع أن يحكم بمنتهى العقلانية ودون تدخل العاطفة.

ولأن الأحداث نفسها تفرض الاندماج بداخلها، نجد أن (كاسر الإيهام) شخصية مناسبة حتى نستطيع أن نستشف ما حاول المخرج إيضاحه من خلال مواقفه الدرامية.

لكن وجود (كاسر الإيهام) هذا مع ديكور واقعى أمر يثير بعض التناقض، فكان من المفترض أن يكون الديكور واقعياً بعض الشىء حتى لا نسمح لدخول الدهشة على المتفرج حين يصطدم بعدم واقعية ما يحدث أمامه رغم واقعية ما يرى من منظر مسرحى فيثار شىء من التناقض، فحينما استخدم (بريشت) هذا العنصر الكاشف للعبة الدراما كان قد أحاطه ببعض العناصر الدرامية ذات الملامح الخاصة التى تساعد فى اكتمال صورة هذا الكسر، وقد يكون لشفافية حوائط المنزل وإيضاحها لما وراءها بعض الشىء سبب فى كسر تلك الواقعية الشديدة الخاصة بالمنزل المسرحى، متضافرة مع كسر اندماج الممثلين بين الحين والآخر حتى لا يتلاشى عقل المتفرج ويشارك القلب فقط وما يحمله من عواطف لا تستطيع أن تقف موقف الناقد. وإن لم تكن هذه الشفافية غير كافية للتضافر مع (كاسر الإيهام)، فكل ما فى العرض من منظر وملابس وإضاءة "سينوغرافيا" تساعد على الرؤية البصرية الاندماجية داخل أحداث العرض، حتى تتضح العناصر الكاسرة الأخرى وكأنها شيء دخيل. ومن ثم كان من المفترض أن تكون عناصر الكشف الدرامى لشخصية (كاسر الإيهام) ولحظات الخروج عن النص الدرامى عناصر أكثر طغيانا على الصورة التى تستحوذ على مساحة أكبر من انجذاب المتفرج إليها، فتكون أهداف المخرج وقضاياه التى أراد التعبير عنها قضايا أساسية، لا تظهر بشكل (الفائض) أو (الزائد) عن الحاجة، وليست هى المشكلة الأساسية فى الدراما المطروحة داخل العرض المسرحى، فإذا كانت الأزمة الأساسية هى أزمة فانتازية فى الأساس، فهى مرآة لفانتازيا الواقع نفسه، والتى ينتج عنها دمار الإنسان وما حوله من أناس آخرين، يرتبطون ببعضهم البعض برباط القرابة أو الحب أو أى شىء آخر.

فالمهم هو أن قضايا الحياة والمجتمع البشرى قضايا عقلية يتدخل فيها أحيانا القلب ولكن للعقل التوجيه الأخير حتى تنهض هذه الجماعة مما هى فيه من انهيار وتفكك كما وجدنا فى (فى بيتنا فأر).

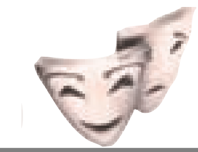
سارة عبد الوهاب



• المسرح الحديث قرر تأجيل افتتاح مسرحية «سى على وتابعه قفه» للموسم الشتوى القادم.

• لقد كانت تجربة المسرح الأغريقى متأثرة إلى حد كبير بتجربة المسرح الفرعونى، مما سهل عليها عملية الانسلاخ التى ظهرت وكأنها نتاج تطور قومى مستقل. وكثيرا ما كان الإغريق يأخذون من الأمم الأخرى أشياء ويصبغونها بصبغتهم.

العدد 57 | 11 من أغسطس 2008



المدخل إلى روميو وجولييت

باختصار شديد، ودون الدخول فى عمق إلى أدبيات وليم شيكسبير "هناك حرف ياء بعد حرف الشين" ينطلق المدخل الدرامى والفلسفى فى العرض المسرحى من عبارتين لشيكسبير هما:

1. What's Montague? it is Nor Hand, Nor Foot, Nor arm, nor Face, Nor any other part Belonging to a man. o! be some other name: What's in a name? that which we call a rose by any other Name would smell as sweet.

ما مونتاجيو؟ إنه ليس يداً، ولا قدماً، ولا ذراعًا، ولا وَجهًا، ولا جسداً. أوه، الجواب اسم آخر. لكن ما هو هذا الاسم؟ اسم كما الوردة تماما، فمهما سميناها - نوعًا - فهى ذات رائحة عطرة.

2. Thou Art theyself though, Not a Montague

وأنت أنت نفسك، ولست مونتاجيو.. تقول جولييت لحبيبها.

هذا المدخل هو الأساس الفكرى للنص المسرحى، والذى جاء فى العرض - تعليما للشباب المُبشر - بفضل التفهّم الواسع والخبرة عريضة المعطاءة لزميلى المخرج د. سناء شافع "ولماذا ينزع برنامج العرض درجته العلمية التى لا يحق لأحد فى العالم تخطيها، مع أنها ذُكرت، وفى نفس البرنامج لواحد من تلاميذه!!".

إذن، قضية الدراما الأولى هى "النظام الإقطاعى" الذى يصطدم به حب شبابى قرابة العشرين من العمر، وهو حب يختلف عن حب تجاوز العشرين فى "حلم منتصف ليلة صيف" عند هرميا وليسّاندا، وحب أخير ثالث عند كليوباترا فى أنطونيوس وكليوباترا.. الحب المتأخر فيما بعد الأربعينيات من العمر.

نفس هذه الفلسفة الشيكسبيرية نجدها عند زميل عصره فرانسيس بيكون السياسى والفيلسوف الإنجليزى -(1561 1626) أحد رواد العلم التجريبى الحديث. فلسفة تجرّنا إلى روميو وجولييت. يكره الرجلان هرطقة الإقطاع واستئساده منذ قرون عديدة مضت، بدءًا من زمن إقطاع الكنيسة الكاثوليكية، والعصور الوسطى المظلمة بين القرنين الخامس والخامس عشر الميلاديين، والآثار البغيضة التى تركها الإقطاع على عصور تاليه. يُقيد الإقطاع حرية الأشخاص ويعمى بصائرهم كما عند عائلتى مونتاجيو وكابيوليت. والعودة إلى عصر ملكية روما وجمهورية العبودية عام 300 قبل الميلاد حيث الجيش وعمداء القبائل والقاضى وجنود الديمقراطية!!

تكشف عن فضح المسرح للعبودية الرومانية وسلطة قمع الحرية "تذكُر شخصية ليبانوس فى درامته المعنونة سوق الحمير إذ تقول: الضرب على الجلد، علامات مشتعلة محترقة، الصلّب والقيود، وحديد وسلاسل ومُشهَّرة تعذيب، والمشهرة Pillory آلة خشبية للتعذيب يُدخلون فيها يدى المجرم ورأسه للتشهير به ومن ثم عقابه.

صور عديدة للإقطاع وأثره فى مسرح القرون الوسطى حتى قبل شيكسبير. فى غالبية دول أوربا لم تهدأ المجامع الكنسية فى حربها وقراراتها المجُحفة ضد المسرح وضد مشاهد الميموس والإيمائية. فى فرنسا يُغلق الرقيب الدينى مسرح فرقة جماعة الإخوة وبالشرطة. فى إيطاليا عام 1582ميلادية يُرسل الإقطاع الدينى فرقة مسرحية بأكملها إلى الأسر، للتجديف على سفينة شراعية كبيرة معتبراً أن أعضاءها المُخطئين من فصيلة الرقيق أو عبدٌ القادس .Galley Slave ناهيك أخيرا وليس آخرا ما ارتكبته الآلة الجهنمية التى جاءت بها محاكم التفتيش الكاثوليكية فى القرنين 15- 16 الميلاديين.



فنيات العرض المسرحى

فرقة مسرحية جديدة تجرى فى دماء أعضائها طلاب وطالبات معهد التمثيل حرارة المسرح، ورائحته، وعبقه الإلهى، والجرأة على ارتياد الصعب الدرامى، ثم الإيمان الحق بوظيفة المسرح ورسالته. تدريبات تزيد عن العشرة شهور، تمثل تفسيرات وتأويلات، وتمحيص فى معانى الكلمات، وفهم للحوار الشعرى الشيكسبيرى الصعب والمعُقد لغويا. وحركة مسرحية جميلة فى أغلب مواقفها، وانسجام فى علاقات الشخصيات حتى مع أصغرها ظهورا، على خشبة المسرح، وتحديدا لضبط الأداء التمثيلى، وتطوره، وتداخله بين الحين والحين مع مفردات ذكية من مشاهد الباليه، أو الموسيقى المصاحبة. كل هذه التركة الفنية يُمسك بتلابيبها مخرج قدير حقا ٠(وليس بالوظيفة الإدارية) بفهم أصول المهنة أصعب المهن الفنية. وإلا لما شهدنا هذا العرض المتألق. ومع هذا الإصرار على النجاح والتفوق، فلا أدرى لماذا لم يُقدم العرض علىِ خشبة مسرح الأزبكية، كمسرح له وضع جغرافى متميز منذ ثلاثينيات



شباب موهوبون ومبشرون

فرقة مسرحية جديدة تجرى فى دماء أعضائها حرارة المسرح



عرض جيد آلمنى افتقاده للجماهير



أين الدعاية لمثل هذه العروض المبشرة

القرن الماضى. فى الوقت الذى تُقدم فيه مسرحيات لمخرجين مبتدئين!!، ويا ليتها تُصيب نجاحا وإلا لمرّت الأمور فى سلام. على من تقع مسئولية هذا الخطأ فى علم اقتصاديات المسرح؟ لم تكن الوساطة يوما ما سببًا فى نجاح عرض أو فشله. ولم يكن الرضوخ لمجاملات لا يعلم الله مداها إلا الانحدار. ألا يفكر المسئولون عن السياسة المسرحية فى ريبرتوار المسارح القومية، والاطلاع على تواريخها، ووظائفها تجاه الجماهير، وريبرتوارها؟ روميو وجولييت يقدمها مسرح الدولة. أفلا يجدر بنا أن نؤيد عرضا لمسرح الدولة، قبل التقرّب والزلفى؟ علّنى أُوصل رسالة إلى المسرحيين الشرفاء ليكونوا أكثر جرأة على الفصّل فى السياسة المسرحية دون حساب لفلان أو لعلاّن. وأين شعارات معاونة الشباب؟ وأليس حاملو راية هذا العرض من شباب المسرح المصرى؟ بل ومن الشباب الدارس للعلوم المسرحية؟ هذا تناقض.

وعن العرض المسرحى آلمنى افتقاده للجماهير. إذن هناك مشكلة فنية وإدارية. شيكسبير فوق مستوى الشبهات، ومخرج وأستاذ أكاديمى، وشباب هم الورود المتنوعة جمالا ولونًا من أربع سنوات علمية أكاديمية. ألا يبحث المسئول عن المسرح عن هذه الإشكالية، ليكتشف مكمن الخطأ، وبالعلمية الدقيقة وليس بأية ذريعة أخرى. أحد عشر شهرا من التدريبات الشابة والساخنة تبرز فى العرض المسرحى، رغم هنات صغيرة يقع فيها المبتدئون كما كُنا نحن جميعًا نقع فيها فى مثل أعمارهم، أقول أين الدعاية؟ لا يكفى الإعلان العام - الذى شاهدته فى الصحف - عن مسرحيات مسرح الدولة. إن للعروض الشيكسبيرية علامات أخرى، وأهداف تربوية وأخلاقية، فهو كدراما لا يحظى بالحق على مسرحيات العروض الأخرى. كيف لم يُلتفت إلى مثل هذه الفروق. كظمت غيظى من جماهير مسرحية لا تزيد عن المائة مُشاهد أو أقل. واستشطت غضبا عند خروجى الساعة الواحدة صباحا من المسرح، لأجد آلافا من الشباب يتزاحمون على تذاكر سينما مترو المقابلة للمسرح المحترم، والفرقة الشابة الرائعة خادمة الفن المسرحى المصرى. هذه ليست مشكلة الجالس على أمور المسرح. وإلا فماذا يفعل تجاه هذه الأزمة الفنية فعلا؟ وحتى أكون موضوعيا فى النقد، وصادقا، وصريحا حتى يتعلم هذا الشباب الحقيقة فى المسرح، وأخلاقيات النقد، بعدما كان النقد بالنقد، والموائد، وما غيرها من موبقات.



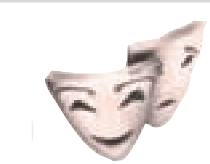
ملاحظات على الإخراج

فى الحفل بقصر كابيوليت الإقطاعى العنيد. كيف أُقدم كئوس الشراب باليد "أُخترعت الصوانى قديما". ثم مشهد الشرفة، وهو مشهد عالمى يكاد ديكوره يكون تقليديا. فالشرفة موجودة حتى كتابة هذه السطور فى مدينة فيرونا الإيطالية على طرازها المعمارى فى زمنها. شهدتُها عندما حضرت منذ عدة سنوات عرض شيكسبير "حلم منتصف ليلة صيف" فى المسرح الدائرى الصيفى فى نفس المدينة "مسرح الأرينا"، ثم إن شرفة سناء شافع أو مصطفى سلطان - وكلاهما عريق فى تخصصه - أوحت لى بأن بالبيت بدرونًا تسكن فيه عائلة كابيوليت. ورغم أن اللقاء الكبير "كما يُطلق عليه نقاد أوربا" هو لقاء حب عفيف "أفلاطونى بعربيتنا" إلا أن تحلل شافع بإيراد هذا المشهد الكبير كان جديدا حمل تفسيرا له من حقه أن يراه، وألا يرتبط بالقديم أو التقليدى. ومع هذا الجديد فقد خسرتُ وخسر الجمهور ثيمة العفاف والطهارة ونزق بنت



جرأة شديدة على ارتياد الصعب

• مسرحية «أنتيجون فى رام الله.. أنتيجون فى بيروت» لفرقة «مركز الهناجر» تم عرضها الأسبوع الماضى فى سوريا.



• كانت ظروف مصر الحضارية أكثر ملاءمة لظهور فن المسرح. فإن حركة الإحياء كانت على أشدها قبيل سنة 1870، وهو تاريخ ظهور المسرح فى مصر.

العدد 57 | 11 من أغسطس 2008

السادسة عشر ربيعا. لكنه كسب نزق الشباب وشقاوته.

كما لاحظت - فى مواقف عديدة من العرض - توجّه الممثلين والممثلات بالحوار إلى الجمهور، مع أنهم كانوا يتخاطبون مع بعضهم بعضا. كما أن مرحلة سريان السم عند جولييت كانت سريعة "الممثلة فى دور الإعداد الأكاديمى ويُغفر لها هذا التغير البيولوجى السريع).

ملاحظات على المناظر والديكور المسرحى.

التصميم جميل، وأوجد حلولا سريعة ومؤثرة. لكننى آخذ على مواد التنفيذ. مواد رخيصة. أغلب الديكورات يحملها عُمال المسرح النشطاء فى سرعة وإخلاص. ألم يكن بدل حملها أن تجرى على عجلات تُدفع وتختفى؟ حمِل الديكور أفقد جماليات الإخراج. ديكور المنفى فى مالطا كان ضعيفا ولم يترك دلالة على المكان. وإلا فما هى وظيفة الديكور فى المسرح؟

حجرة القس، وسرية مشاهده بين روميو وجولييت، تنضح بالسرية. فتحة المسرح كاملة حيث الاحتفالات فى بيت كابيوليت، أو ساحة معارك السيف تكون رائعة. لكنها فى مشاهد القس كان من المطلوب تضييق المساحة المسرحية لتُقوّى من مفهوم السرية ومضمونه.

ملاحظات على الموسيقى والكورال.

هدف الموسيقى المصاحبة أو الكورال أو حتى الكورس الغنّاء هو معاونة الموقف الدرامى بدرجة ثانية وليست أُولى.

ويمكن إلغاء هذه المعاونة إذا اقتضى الأمر الدرامى ذلك، فلن يؤثر غيابها على مسار الأحداث الدرامية، وأرى بداية أن للمخرج حرية اختيار موسيقاه ودرجة ارتفاعها أو انخفاضها، وأماكن تأثيرها. ومع ذلك فقد أحسستُ - وقد يكون إحساسى خطأ - أن الموسيقى المصاحبة لمشهد الحب بين الحبيبين كانت شكلا تقليديا نسمعه كمقرر منقول فى مشاهد الحب فى كل العروض. لكن شافع لم يأخذ أصلا بالتقليديات. لعل الحوار الهامس والرائع إلى جانب حوار شيكسبير كان أهم بكثير من هذه الخلفية الموسيقية المعتادة فى مسارح مصر.

وليسمح لى زميلى - وأنا صادق فيما أقول ومُقدرٌ كل دقيقة بذلها طوال شهور طويلة - أن أذكر أن الكورال قد أُستعمل أكثر مما تطلبه الدراما، حتى كاد أن يفقد وظيفته أو خصوصيته التى تختلف عن الموسيقى المصاحبة.



الأزياء كانت موفقة إلى حد كبير

الكورال تم استخدامه أكثر مما تتطلب الدراما



ملاحظات على الأزياء.

من إحقاق القول أن أذكر أن توفيقا كبيرا جاءت به الأزياء تصميما وتنفيذا، مما أضفى جمالا مع الديكور والأداء التمثيلى، وألوانا متميزة فى العرض المسرحى.

فن الأداء التمثيلى

لا بد من ذكر صعوبة مثل هذه الأعمال الكبرى فى حياة المسرح العالمى وتاريخه. ومع ذلك فيبدو جهد الإخراج فى تعليم الإلقاء، والاعتناء بالتجويد اللفظى، وترتيب الصعود والهبوط فى طبقات الصوت العديدة والمتعددة. وأمام هذه التجربة الرائعة، وبحكم "أول مرة على مسرح وجماهير" كان الأمير عظيم الانفعال رغم أن دوره لا يُتيح له ذلك، ولا مركزه، حتى فى أكبر مواقف الانفعال وأعظمها، مما أفرز أداءً محليا صاخبا.

كما لم أفهم حقيقة خلط اللغة عند شخصية بيتر. لماذا؟ وماذا أفرزت؟ الكوميديا؟ صحيح أن إيقاع اللغة الفصحى فى اختلاف على الدوام بإيقاع العامية. لكن لماذا هذا الخلط؟ لست أدرى صادقا.

تأتى شخصية المربية، وهى شخصية كوميدية لطيفة مرحة عند شيكسبير، لكن الحنان والحب الأموى أكبر وأعمق بكثير من الكوميديا فى دورها.

أعجبنى التطور الدرامى للبطلين روميو وجولييت "صفوت الغندور، ريم أحمد، والإعجاب كذلك بكل أبطال المسرحية والأدوار الصغرى الكبيرة فنا وقوة.

ليس هذا نقدا لهم، بل هو كلمة حق لهؤلاء الشباب. ولن أُغير كلمتى لهم جميعا بعد العرض على خشبة المسرح، بأنهم سيكونون وسيكوّنون مسرحا جادا فى تاريخ المسرح، كما فعلنا ، زملائى وأنا، فى مسرح الستينيات.

د. كمال الدين عيد

إسكوريال يكتشف مخرجة جديدة

على مسرح الفن قدم المعهد العالى للفنون المسرحية عرض " إسكوريال " ضمن العروض المشتركة على هامش المسابقة الرسمية للمهرجان القومى الثالث للمسرح المصرى ، تأليف الكاتب البلجيكى ميشيل دى جيلدرون ، الذى تربى ونشأ فى إسبانيا. إخراج الطالبة المجتهدة سحر الدنجاوى.

تنبع فكرة المسرحية من اسمها " إسكوريال " و هى تعنى بالإسبانية العرش الملكى ، و من ثم يكون موضوع الحكم والصولجان هو الفكرة التى تقوم عليها المسرحية .

ويعتمد العرض على ديكور غريب مرعب يمثل قصر الملك حيث نجد ثعبانا كبيرا يمتد من نهاية خشبة المسرح إلى المقدمة فاتحا فاه فى اتجاه المتفرجين استعدادا لافتراسهم ، بينما الجماجم تتكاثر حول الموقد المشتعل الذى يقف أمامه الساحر يعزم على النار بتعازيم السحر، بالقرب من الموقد يجلس الملك فوق كرسى العرش يغط فى نومه ، فجأة يتحول حلمه إلى كابوس مخيف حيث يرى الأشباح تحيط به من أجل أن تقتله خنقا ، يفيق الملك من كابوسه فيجد أمامه القس يخبره بأن الملكة تحتضر، ويرجوه بأن يرجع فى قراره و يسمح بإعادة دق أجراس الكنائس فهى ترمز إلى الدين وتجعل الناس يجتمعون إلى الصلاة من أجل شفاء الملكة ، يرفض الملك عودة دق أجراس الكنائس فهو مغرم بالسحر والدم والطقوس وبرائحة اللحم البشرى المحترق. إنه ملك سادى ومطارد من الكلاب التى يخيفه نباحها. فالنباح بالنسبة له يعنى غزو الشعب له. كما أن أصوات أجراس الكنائس تذكره بالدين والموت. فعندما ازداد حب الشعب للملكة الحنون، وعندما فقد احترامها وحبها له لظلمه وطغيانه - بينما شعر أنها تحترم مهرجه وتحبه أكثر منه لصدقه ولاقترابه من الشعب، فهم خطأ أن الملكة تخونه مع المهرج فقرر أن يتخلص منها بقتلها، فوضع السم فى طعامها لكى تموت موتا بطيئا مؤلما. أما بالنسبة للمهرج فقرر أن ينتقم منه بطريقة أخرى، وهى تبادل الأدوار معه حيث جعله يلعب دور الملك بينما قام هو بدور المهرج .. وجدها المهرج فرصة جوهرية ليعبر بها عما يكنه فى نفسه من حقد و كره ناحية الملك، وكذلك يعبر الملك ـ فى دور المهرج ـ عما يكنه من غيظ تجاه المهرج الذى يعشق الملكة زوجته ، تلك الملكة التى يحبها الشعب ويبكى لمرضها. وتنتهى المسرحية بأن يقوم الملك بقتل المهرج عقابا له على صراحته ، على الفور تهاجمه الأشباح لتنتقم منه .

ومنذ اللحظات الأولى ونحن نشعر بحالة من الغموض والتوتر الذى فرضته علينا سحر الدنجاوى مخرجة العرض حيث نجحت فى نقل حالة الملك النفسية إلى المتفرجين و ذلك عن طريق الأشباح وطقوس السحر والشعوذة بالإضافة إلى الأداء التمثيلى لسامح الهادى الذى قام بدور الملك بتفهم واع للشخصية التى اجتهد كثيرا لكى يعطيها المرحلة العمرية التى كتبها المؤلف، وكذلك الحالة النفسية التى تعانى منها .

لقد أضافت سحر الدنجاوى على النص المكتوب مشاهد الأشباح حتى تكون معادلا موضوعيا لضمير الملك تعاقبه على ما يقترفه من أخطاء فى حق الشعب وفى حق زوجته، كما مزجت أصوات الأشباح التى تخيف الملك بأصوات أنين المعذبين من الشعب ضحايا الملك مصحوبا بصوت دقات الساعة التى تعبر عن الزمن الذى يخشاه .

كما قدمت بعض الأغانى التى قامت بتأليفها لتعبر بها عن رؤيتها فى بعض المشاهد، مثل أغنية "آه يا حبيبتى" التى كتبتها على لسان المهرج لتفصح عما يدور فى خلده تجاه الملكة المريضة التى يحبها مثل حب الشعب لها. وقد تم تقديم هذه الأغنية على ألحان رقيقة للملحن هيثم أسامة. وعندما تأتى نهاية المسرحية بموت المهرج على يد الملك بعد أن أفصح عن الصرخة المحبوسة فى صدور الشعب ، هنا تقدم لنا المخرجة أغنية تعبر عن بقاء المقاومة و استمرارها إلى أن يزول الطاغية عن كرسى العرش، وقد تعمدت المخرجة كتابة تلك الأغانى باللهجة العامية المصرية وليس باللغة العربية الفصيحة ـ لغة المسرحية ـ وذلك لتسقط أحداث المسرحية على الواقع المصرى الحالى .

الأداء التمثيلى بالإضافة إلى أداء سامح الهادى فى دور الملك ، الذى أشرنا إليه سابقا ، كان أحمد فؤاد الذى لعب دور المهرج متفهما لأبعاد دوره جيدا وذلك أثناء التنقل بين الحالات الشعورية المتفاوتة للشخصية ما بين المضحك، والخائف ، والكاره، والمحب، والناقم.

الديكور : استطاع أحمد طه مصمم الديكور ـ رغم ضعف الإمكانيات ـ أن يغلف العرض بمفردات ديكور موحية تجسد الحالة النفسية للبطل وتكمل رؤية المخرجة للعرض، وذلك باستخدام الخيوط والشباك وبعض الموتيفات المعبرة عن السحر و الشعوذة ، فقط نأخذ عليه استخدام ساعة حائط كبيرة دائرية علقها فى صدر المسرح، وكان الأولى به أن يعلق ساعة ذات بندول حتى يرتبط بزمن المسرحية.

السيد محمد على



الأداء التمثيلى كان لافتاً فى العرض

• مكافأة قدرها 3 آلاف ريال رصدتها جمعية المسرحيين السعوديين لصاحب أفضل تصميم لشعار الجمعية.



• أدى المبعوثون دورهم كاملا فى الحياة الثقافية فقاموا بترجمة الكثير من العلوم الحديثة التى ساهمت فى تطور الحياة العملية فى مصر، وكما قاموا بنقل الكتب العلمية من أوربا فإنهم كذلك قاموا بطبع كتب الأدب العربى التى ساهمت مساهمة فعالة فى إحياء التراث وتقديمه.



طريقة التقديم كانت مشوقة إلى حد كبير



العرائس جاءت غريبة بعض الشىء

«صياد العفاريت»

اتجاه جديد فى دراما الطفل

يفتقد مسرح الطفل فى مصر لكثير من عناصر الإبداع، كما أنه يعيش على الفتات من جهات الإنتاج المختلفة وقليلاً ما تجد من يهتم بتطوير أنواعه أو حتى يمسك بالمكتسبات القليلة التى حققها عبر سنواته الطويلة، ويبدو الأمر وكأن هناك أيادى خفية تحاول جاهدة التحريض على إهمال ذلك الرافد المهم فى تكوين مخيلة الطفل عندنا.

وبرغم المحاولات الجاهدة التى يبذلها بعض القائمين على العمل فى وزارة الثقافة، إلا أنها فى النهاية تقف مكتوفة الأيدى أمام اليد العليا التى تنتج بعض العروض لبعض الأشخاص لمجرد مصالح متهافتة لتفاجأ كمتلق ببعض العروض التى صنعت خصيصًا لتموت ويهرب منها الأطفال ناقمين على هذه الأعمال ومودعين ذلك الرافد بلا رجعة إلى دنيا الميديا المختلفة والتى تبدو خلابة بتكنولوجيتها وجديرة بالمشاهدة لأنها فائقة الإبداع ومعتنى بها إنتاجيا.

أما عن هؤلاء المخلصين الذين يبذلون قصارى جهدهم فى تطوير ذلك اللون الإبداعى فلهم الله وبالكاد سوف تسمح الإدارات المختلفة بإعادة عروضهم لعدة ليال أخرى، فيا لها من مفارقة؟!!

أقول هذه المقدمة بعد مشاهدتى للعرض الجميل الذى قدمه المخرج جمال ياقوت باسم "صياد العفاريت" وذلك على مسرح قصر التذوق بسيدى جابر فى الإسكندرية، فالعرض برغم تمتعه بمميزات تتيح له حيوات جديدة يستحقها إلا أن المكافأة الوحيدة التى أصبح ينتظرها ولم تتحقق بعد هى تقديم العرض فى مدينة أو مدينتين خارج الإسكندرية فليفرح جمال ياقوت وفرقته المخلصة التى أشاعت جوًا من البهجة المختلفة هناك فى قبو -أقصد مسرح - سيدى جابر والذى بدا العرض أكبر منه بكثير ولكن أين الفرص المتاحة والأماكن التى تتيح المسرح بمعناه الحقيقى؟!!

لقد حاول فريق العمل جاهدًا استغلال المكان بأقصى الطاقات الممكنة فبدا المكان الصغير الذى يقع أسفل القصر ضئيلاً أمام إمكانياتهم ضئيلاً أمام عناصر العرض التى حرصوا على تنوعها، ضئيلا حتى على الفكرة الجديدة وغير المستهلكة التى كتبها وأخرجها جمال ياقوت، وساعده فى تنفيذها المبدع صبحى السيد والذى حصل مع جمال قبل ذلك على جائزة أفضل مهندس ديكور عن عرض "بيت الدمية" وذلك فى المهرجان القومى الأول للمسرح المصرى.

ويتناول العرض حكاية حمادة ذلك الطفل الكسلان الذى ينتظر تحقيق أحلامه عبر معجزات خارجة عن كيانه تأتى إليه فجأة؟! وهو الذى لا يريد أن يكون طبيبا أو ضابطًا أو مهندسًا وينتظر أن يكون صاحب أى شىء ليتهافت عليه الناس من كل صوب وحدب متملقين شخصيته التى ليس لها مثيل ودائمًا ما يتعلق بقدرة الحظ على تحقيق ذلك الحلم فهو يقول لأخته "بوسى" التى دائما ما تذكره بقيمة المذاكرة والعمل "لو حظى حلو حيتحقق كل ده فى مينيت" وفى مرة أخرى يؤكد لها أنه ينتظر مصباح "علاء الدين" ليكون فى لحظة صاحب شركات ومصانع وأراض وليكون كل المجهود الذى يقوم به هو "دعك فانوس علاء الدين" وحينما تؤكد أخته أن الأحلام الحقيقية لا بد وأن تقترن بالعمل الجاد فإنه لا يقتنع إلى أن يجلس خلسة أمام جهاز الكومبيوتر ليكمل لعبة صيد السمك التى أدمنها وحينما يغلبه النعاس يفاجأ بوجود العفريت الذى خرج فجأة من جهاز الكمبيوتر ولكنه عفريت خيبان مثل حمادة بالتمام والكمال، لا يحب العمل ويرسب دائما فى الامتحانات حتى مادة الصيحة القومية التى لا تحتاج لأى مجهود يذكر يرسب فيها أيضا ولا يغيب من ذهن المؤلف هنا أن يصنع هذه التفصيلة لمداعبة الأطفال ليس إلا ، إن مادة الصيحة القومية تشترط فقط أن يؤدى تلميذها امتحانًا يقول فيه "شبيك لبيك عبدك وملك أيديك" ومن ثم فهذا العفريت الصغير عفير لن يحقق أحلام صديقنا حمادة لأنه بالأساس يحتاج من يساعده، ويتحرك المؤلف نحو نوع جديد شيق وهو التعبير من خلال خيال الظل فحكاية عفير ومشاكل تعليمه تعرض من خلال شاشة الخيال حيث أبدع صبحى السيد مجموعة عرائس من الكرتون الذى تسلط عليه الإضاءة بتقنية تظهره كسلويت وبعد العرض الشيق لحكاية حمادة تتحول الحكاية لعفريت آخر هو مرمر الذى خرج بعد معركة وهمية بين حمادة والعفريت عفير حول جهاز الكمبيوتر تنتهى بأن يضرب أحدهم أمرًا معقدًا على الكيبورد يتسبب فى خروج العفريت الكبير المسمى "مرمر" لنعيش مرة أخرى مع قصة عفريت جديد لا يهتم بأوليات العلاقة بوالديه، ومن ثم يطرد من جنة العفاريت إلى جحيم أعماق البحار الديجيتال والتى حكم عليه أن ينتظر بها آلاف السنين حتى يضرب أحدهم أمرًا معقدًا على الكيبورد الخاص به، ويتطور الأمر بخفة ظل فنعرف أن مرمر قد قرر الانتقام ممن يفك أسره بعد انتظاره الذى طال وحينها يتهرب كل من حمادة وعفير من مسئولية ضرب ذلك الأمر على الكيبورد وهما اللذان كانا يتصارعان للفوز بتحقيق الأحلام الوردية والتى كان سيحققها لهم مرمر لو أنه كان يمضى فى طريقه الطبيعى، وفى النهاية يقرر مرمر أن ينتقم من حمادة وعفير لأنهما ينتظران من يحقق لهما الأحلام ولا يعتمدان على مجهودهما الخاص، وفى هذا التوقيت ومع محاولات حمادة للهروب من انتقام مرمر يفيق فجأة، فكل ما كان من أحداث كان حلمًا مفزعًا ليس إلا .

عرض يجمع بين الاستعراضات والعرائس وخيال الظل



لم يهتم السينوغراف بالمنظر المسرحى بمعناه المفهوم

حقيقة إن طريقة التقديم التى اتبعها جمال ياقوت مشوقة إلى حد كبير كما أنها لا تركن لعنصر واحد من عناصر إشاعة البهجة لدى الأطفال وإنما ترتكز على تنويع طرق تقديم الموضوع الجمالى بين الغناء والاستعراض والحكى من خلال العرائس أو خيال الظل، ولكن الموضوع بدا طويلاً بعض الشىء ويمشى فى اتجاه المتوقع، كما أنه على الجانب التعليمى لا يقدم جديدًا يذكر إلا بعض الأقاويل التى تعتنى بأهمية اقتران الحلم بالعمل، ومن ثم كان على المؤلف أن يترك العنان بعض الشىء للجرأة التى تحلى بها والتى تتمثل فى عدم الاعتماد على الموضوعات المكررة والتى تعتمد بداهة على مقولة "كان ياما كان" فالمبدع الحقيقى هو ذلك الرجل الذى يحفر لذاته طريقة تخصه وجمال ياقوت من ذلك النوع الجديد الذى يحاول أن يقول الجديد من الحكايات وطرق تقديمها ولكنه فقط يحتاج للجرأة الكافية كى يفتش فى أفكاره ويعطيها بعض الحرية واللا عقلانية، كما أن الملمح الذى يربط الحكى بوسائل التكنولوجيا يعد جانبًا موفقًا لدى المؤلف فلماذا لا يستغله أقصى استغلال بحيث يخرج لنا بأفكار تخص العصر وأطفاله والمعروف أن مساحة استخدام التكنولوجيا لدى الأطفال عندنا زادت فى السنوات الأخيرة ومعدلات استخدام الأسر للكمبيوتر زادت بدرجة كبيرة فى الأعوام الماضية وهو أمر فى غاية الأهمية ويجب تقديمه على نحو يلائمه ويبدو أن مؤلفنا يعتنى إلى حد كبير بهذه التفصيلة الهامة ويعطيها بعضًا من وقته، ونحن فى هذه الحالة لا نملك سوى التوجيه المشبع بالأمل فى غد أفضل يوجه فيه من هم على شاكلة مؤلفنا جهدهم الحقيقى للخروج بنصوص جديدة تناقش بجدية مشاكل الأطفال فى الوقت الراهن وما أكثرها.

أما عن الشكل على خشبة المسرح فإن صبحى السيد لم يهتم بشكل لائق بالمنظر المسرحى بمعناه المفهوم وهى طريقة تصدمك، فما معنى أن يتكون المنظر من باب ومجموعة شبابيك وألوان تتراوح بين الأحمر والأزرق والأصفر والأخضر، ولكن بعد مرور الوقت تكتشف أنه يلعب معك لعبة مشوقة مفادها أن المنظر العام لا يهم فالإطار التقليدى لا يهم والمعنى الحقيقى فى المشاهد المتعلقة بالحلم حيث استخدام عرائس خيال الظل وتقنية تكوينها والتأثير الساحر الذى يمكن أن تلعب عليه وهو الأمر الذى دعا جمال ياقوت لأن يهدى إليه العمل برمته، فمجهود صبحى فى هذا المجال قد استخدم للمرة الأولى هناك فى قصر التذوق بسيدى جابر.

أما عن استعراضات "محمد عبد الصبور" فقد جاءت مرحة وبسيطة ولكنها لا تقدم الجديد وغاب عنها بعض التنظيم ذلك أن عدد الأطفال الذين احتشدوا فى مقدمة المسرح وأمام الخشبة مباشرة كان كبيرًا على المساحة المتاحة ولكن يبدو أن فريق العمل أراد أن يعطى فرصة لكل طفل أراد الاشتراك فى المسرحية فجاء ذلك على حساب الاستعراضات المكملة للحدث الدرامى.

لقد جاء العمل المسرحى كله مسجلاً وهى طريقة تضمن تمامًا عدم الوقوع فى أخطاء أدائية ولكنها تفقد العرض الحى أحد خصائصه الجمالية ويبدو أن جمال ياقوت قد اعتمد عليها ليمسك بتلابيب الإيقاع العام للعرض وحتى ينجو بعمله من حبائل المشاكل اليومية لأداء الممثلين وهو هنا قد اعتمد فى الأداء الحى فقط على الفرقة الاستعراضية وحركتها النشطة.

وقد جاءت عرائس ناهد الرشيدى غريبة بعض الشىء وكنا ننتظر منها أداءً أفضل مما شاهدناه خاصة وتيمة العمل تتيح لكل مبدع تقديم أفضل ما عنده ولا يبخل على عرض معتنى به فى كل عناصره .



أحمد خميس

• سامى عبد اللطيف مدير جمعية الثقافة والفنون بالإحساء بالسعودية أعلن عن تنظيم دورة فى الكتابة المسرحية خلال شهر رمضان القادم.

تحت السيطرة

طرح فنى جميل أفسدته النبرة الزاعقة

"تحت السيطرة" عرض فرقة مسرح الشباب تأليف وأشعار حمدى نوار وإخراج عصام سعد، شاهدته على مسرح الفن فى إطار المهرجان القومى للمسرح.. وهذا أول عرض أشاهده للشاب الموهوب عصام سعد الذى إليه أتوجه بهذا المقال.. لأنه كما تقول العبارة "الحلو ما يكملش" ولكن والحمد لله "الطبخة ماباظتش" ولا ناقصها ملح ... ما معنى هذا الكلام؟! منذ لحظة دخولى لقاعة المسرح شاهدت منصة مفتوحة الستار ومنصوب عليها "تركيب" من الحديد والخشب ملون بالأخضر بدرجاته والأزرق والرمادى ليعبر عن أحد الكبارى وجانب من سور كورنيش النيل وفى الخلفية ناطحات سحاب تذكرنا أو تحيل إلى نيويورك وليس السبتية.

ويجلس فوق الكوبرى عازف عود ومغن هو الملحن باسم عبد العزيز وإلى يساره عازف الرق شريف عز وإلى يمين المغنية هبة عصام الذين بدأوا العرض بالغناء الذى مزج بين الطرب والتصوير والتعبير، وكان قد سهر عازف العود لدخول الجمهور بتقاسيم موحية حتى دخل فى المشهد الذى حددته الإضاءة وركزت على اللونين الأحمر الساخن والأزرق البارد فى الخلفية لتمشى بصراع "طرفين" لا نهاية له.. وتحت الكوبرى كان على اليسار شابان من راغبى السفر إلى الخارج "مسعد" سامح عبد السلام و "سعد" محمد غزى وعلى اليمين شاب صاحب تجربة سفر إلى الخارج فاشلة وقاسية ولكنه مضطر نظرا للظروف الاقتصادية الصعبة الراهنة إلى السفر مرة أخرى، ولكنه نائم يحلم تحت هذا الكوبرى بشخصية قامعة باطشة مؤذية له هى "هباب" ويتضح أن العمل تقريبا يدور فى ذهنه أو هو عبارة عن حلم هذا الشاب "واكد" والذى يقال له بدلا من ذلك "واخد" على كده؟! "حكيم المصرى".. ومن الصالة يدخل الشاويش "خواسى" وائل شاهين.. ويبدو أن الاسم مستوحى من لفظة خليجية هى "خسى" أى دنئ وبعد ما يحدث التعرف بين الشاويش الذى يمثل هنا المؤسسة الأمنية وبين الشباب الذين يمثلون الطاقة الأساسية لمستقبل هذه الأمة والذين كما يقدمهم العرض فى حالة "عطالة وتحرق شديد إلى السفر للخارج والتغرب رغم الفشل المتوقع الذى يصل إلى درجة الحرب من أجل الطعام فى صف الشقيق الذى يحارب الشقيق أو الصديق الآخر.. يتكون نسيج العرض من غناء متتابع بين فواصل التمثيل تقوم الإضاءة الجيدة الساقطة على التركيب الذى شكل الكتلة الرئيسية فى حيز الفراغ المسرحى والذى قام بتصميمه الموهوب أحمد شوقى والذى استطاع ومعه المخرج ومصمم الإضاءة أن يقللا من حدة الملل البصرى الناتج عن ثبات الكتلة الساكنة فى المشهد البصرى بالرغم من جمال المنظر بشكل عام.. ويتصاعد الموقف الذى افترضه الكاتب حمدى نوار بحيث يفيق واكد من حلمه بتدخل الشاويش "الأمن" الذى يفتش فى البداية لمعرفة أخبار كل شىء وأى شىء إلى أن


مشهد من عرض « تحت السيطرة »

المخرج ومصمم الإضاءة قللا من حدة الملل البصرى



ينقلب من مجرد عسكرى بوليس إلى زعيم، مهيب ركن، قيصر، حاكم، سلطان، ظل الله على الأرض... ويدين الخطاب الرئيسى للعرض الشعب الكسلان والمتواكل الذى لا "يقوم" ولا "ينهض" للمواجهة وللمبادرة، بل وللثورة على الأوضاع الظالمة والخالية نهائيا من "الحرية" ويفيض فى شرح وهم الحرية فى مفهوم الطبقة الحاكمة ويعلن للمتلقى أن الشعب لا يمنح الحرية بل عليه انتزاعها وأن سبب غياب الحرية هو "الخوف" وأن على الشعب أن لا يخاف وأن يبادر لانتزاع حقه فى الحياة والوجود والأغنية الختامية هى دعوة صريحة للمصرى أن يقوم أى يثور فى خطاب تحريضى واضح أرى أنه زاعق النبرة، وأن هذا النشيد الثورى لم يعد واردا ولا صالحا للظرف الموضوعى الذى يمر به المجتمع المصرى أما لماذا لا يبادر بـ "الفعل الثورى" من وجهة نظر الراغبين فى "تنويره" فالأمر ببساطة يعود إلى انهماكه الشديد فى اللهاث وراء لقمة العيش؟! فما أجدرنا نحن طائفة الفنانين الراغبين فى الإنهاض أو الإنعاش ألا نؤذن فى مالطة" بل أن نغنى للجياع لحملهم على الصبر على الجوع وندلهم إن استطعنا على طريق لسد الرمق "إن كان هذا أصلا من وظيفة الفن المسرحى" أو نغنى لـ "العمال والفلاحين" أغنيات تجعلهم أكثر قوة ووعيا وصلاحية للمعركة الشرسة المستمرة مع غاصبيهم والمستبدين بعالمهم بدلا من أن "نطبل فى المطبل" وينطبق علينا قول الشاعر: أسمعت إن ناديت حيا ولكن لا حياة لمن تنادى!..

ولكن وبالرغم من النبرة الزاعقة وبناء على أن لعرض على نشودة تحريضية للثورة؟!.. بالرغم من ذلك فإن العرض يؤكد وجود باقة من الفنانين الموهوبين خاصة أن:

المخرج الموهوب والذى يحتاج إلى أن ينفض عن نفسه أوهام جيل مضى وطريقته فى الأداء، والسينوجراف البارع أحمد شوقى الذى أتنبأ له بأعمال مشرقة قادمة وكذلك الملحن باسم عبد العزيز الذى كانت ألحانه تطريبية ودرامية فى ذات الوقت، وباقة الممثلين، وعلى رأسهم القدير الشاب وائل شاهين وكذلك سامح عبد السلام ومحمد غزى اللذان بذلا الجهد الوفير ليجسد شخصياتهما كما أراد المخرج لهما فى أداء زاعق النبرة، ولم ينج من "الزعيق" إلا الموهوب "حكيم المصرى" الذى لعب دور "واكد" وضرب مثلا جيدا فى أسلوب الأداء التمثيلى المعبر بدقة عن الحالة المطلوبة للشخصية والموقف الدرامى المعرض بهذا السمت البهى، والذى جعلنى استمتع بمشهده البصرى والسمعى رغم تحفظى على النبرة الزاعقة فى خطابه.



محمد زهدى

العرض قدم فى مهرجان الساقية

سر الطلسم .. المجد للسينوغرافيا

« سر الطلسم » عرض تم تقديمه ضمن فعاليات مهرجان الساقية المسرحى السادس لهذا العام ، وهو من تأليف د. ملحة عبد الله ومن إخراج محمود الكومى وقد نال جائزة أفضل سينوغرافيا بمهرجان الرواد المسرحى لعام 2008 ، يدور العرض حول شاب يواجه صعابًا وعقبات كثيرة ، ويلجأ أخيرا إلى جزيرة ليس بها إلا فرد واحد وهو شيخ هرم يكون هو مصدره الوحيد فى أن يعلم كل ما تخفيه هذه الجزيرة المجهولة ومن ثم امتلك هذا الشيخ قوة المعرفة ثم التحكم ، وهو بالفعل ما نجده من أداء يدل على سيطرته وتحكمه فى هذا الشاب الدخيل على الجزيرة . وما نعلمه عن هذه الجزيرة من الشيخ هو أنها تحمل موتى راقدين فى قبورهم ، ينتظرون مجىء شاب متهالك يشبه كل الشبه هذا الشاب فيفيقون من رقدتهم ويحيون مرة أخرى ، وهو ما يؤكده الشيخ نفسه حين نراه يقول " بل ستحيا من جديد ونحيا معك " وهذه الحياة الجديدة التى يشير إليها الشيخ إنما هى حياة تأتى بعد علة بالنسبة للطرفين ، فبالنسبة لأهل الجزيرة فهم فى الأصل موتى ، أما الطرف الثانى وهو الشاب والذى قدمه محمد فتحى فهو مصاب بجرح عميق بذراعه ، هذا الجرح وإن دل على شىء فإنما يدل على خلل الفعل نفسه لدى هذا الشاب ، فجرح الذراع هو جرح يعبر عن علة الفعل والجهد ، ومن ثم يفسح الطريق لهذا الشيخ حتى يمارس سطوته على هذا العليل ، هذا الشيخ الذى أمسك بين يديه رسالة تحمل كل أسماء الطغاة كهولاكو ونابليون وموسولينى ...... إلخ ، وينتهى العرض بحالة بداية لهذا الشاب ولكل من فى الجزيرة من موتى لا نراهم طوال العرض ولكن نشعر بوجودهم من خلال سينوغرافيا العرض نفسه والتى صممها محمود الزناتى ، ففى النهاية نجد أن هذا الشاب يبدأ فى فك ما قابله من طلاسم وألغاز بهذه الجزيرة حتى يتمكن من أن يساعد نفسه فيتمنى له أن يساعد الآخرين الذين شعرنا بوجودهم عبر المنظر المسرحى والموسيقى وأداء الشيخ الهرم الذى أوحى بوجود موتى بالفعل فى هذا المكان ، فالمنظر المسرحى هنا بسيط ، لا يتكون الا من خلفية على شكل كهف تعلوه رسومات جماجم وعظام إنسان وهى جماجم مصابة بالتشوه ، وهو تشوه يدل على من أصبوا بتشوهات نتيجة الحروب وممارسة السيطرة والحكم الظالم عليهم ، وفى النهاية يكون هذا الشيخ هو قائد هذه المسيرة الطاغية فى النهاية ، وهو رمز الظلم نفسه ، فهو عمره أكثر من ألف عام ، أى أن وجود هذه الشخصية الدرامية فى ذلك العرض هو وجود رمزى ، فهذه الشخصية الدرامية هى شخصية رمزية ، أى أنها ترمز إلى شىء بشكل مباشر تحمله عبر دلالات درامية عديدة كمسألة السن والخطاب الذى يحمل أسماء الطغاة فى مختلف الأزمنة والأمكنة . ولكن لا تدل ملابس هذا الشيخ على هذه القوة الظالمة ، فهى ملابس مصنوعة من الخيش ذات ألوان باردة لا تساوى سخونة هذا الظلم الطاغى الذى يمارسه على كل من حوله ، أما ملابس الشاب الجريح فهى ملابس تحمل لونى الأبيض والأسود، وهما لونان يحملان معنى مهمًا ، يعتبران بمثابة بداية الأشياء ونهايتها ، ومن ثم يصير هذا الشاب أيضا رمزًا لمئات مثله مرضى أيضًا جسديًا ومعنويًا ولكن العرض هنا يفتقد لبعض العمق ، فهذه الصفحة الرمزية الدرامية التى أمامنا كانت تحتاج إلى تعميق درامى أكثر تساعد فى تفسير هذه الرموز وتأكيدها وتعميقها داخل نفوس المتفرجين ، ولكننا نفاجأ بانتهاء العرض فيترك نوعا من الصدمة والاحتياج إلى المزيد فى ذات الوقت ، الصدمة من الانتهاء نفسه قبل تشبع المتفرج بهذه الصورة الرمزية والحاجة إلى إكمال هذه الحالة المتعطشة إلى الاشباع ، وهى حالة نابعة من عدم اكتمال الانعكاس النفسى لدلالات الرموز المطروحة فى العرض ، ومن ثم كان يحتاج هذا العرض إلى نوع من التعميق الدرامى حتى يصل الهدف بشكل كامل دون نقص أو خلل .

منظر بسيط وموتى لانراهم ونشعر بوجودهم


سينوغرافيا العرض أبرز ما فيه



سارة عبد الوهاب



• سافر محمود مراد فى 25 من مايو سنة 1925 على نفقة الحكومة لزيارة أوربا لاقتباس الأنفع والأصلح من فن المسرح، وسافر بعد ذلك زكى طليمات فى بعثة حكومية إلى فرنسا لدراسة هذا الفن.

من دفتر عضو لجنة متابعة «٣»

احنا بتوع الجاز .. عندما يصاب العرض بعطب مفاجئ

لم أكن فى الحقيقة، معنيا- على الأقل فى بداية سياحتى النقدية بين مسارح قصور غرب الدلتا- بإعمال مفهوم التجاوب البنيوى بين ما سأشهده من عروض، خاصة وأن بينها مسافات زمنية لم تخل من هموم وظيفية، ومشاغبات مع إدارة المتابعة والمواقع الثقافية والمخرجين لتوفيق مواعيد المشاهدة وما تتطلبه من إعداد نفسى وذهنى.ولكن لم تمض إلا لحظات هينة فى قصر ثقافة برج العرب، حتى وجدت هذا المفهوم يفرض نفسه بقوة على وعيى، ويستعيد إلى سطحه(بركات)، وفيوض البترول التى خلّقت ذرائع حرب الخليج الثانية.

فما أن أظلمت صالة مسرح قصر ثقافة برج العرب- الذى أتمنى ألا تصيبه يد العبث والإهمال، ويحظى بشىء من الصيانة، كى لا تناله مبررات البيع - وخيم على الحضور بالتبعية إحساس ببدء"إحنا بتوع الجاز"الذى كتبه- فيما أشار البرنامج- حمدى عبد العزيز، وأخرجه"عادل شاهين"، وكنت أستشف من عنوانه ولوجا إلى عوالم البترولين، كاتما ضحكة - ربما لا تخلو من خبث أو بهلوانية ذهنية- تدمج العنوان واسم قصر الثقافة فى سياق واحد، فإذا التكامل على أوفى ما يكون بين نسبة"البرج"لل"عرب"، وأن يكون هؤلاء أنفسهم- فى دعوة من صك العنوان-"بتوع الجاز". ولكنى استعذت بالله من وسوسة شيطان السيميولوجية وأدواته التى تزمجر فى حقيبة النقد الحديث، بأطر المعرفية المرجعية، وأجهزة حل الشفرات، وخلخلة المسافات بين الأزمنة التاريخية، لاسيما مع أوهام سائدة ومتنوعة فى الوقت نفسه، باستعادة أزمنة الأسلاف، وإذا باللحظة الأولى- وعلى نحو مكرر ومألوف فى المواد الدرامية- تلبس فراغ المسرح ثياب قصور الخلفاء بجواريهم وحجابهم ولهوهم وخمرهم المنقوع فى أقبية العصور الوسطى، مما كان يغرى باستمرار المشابهة والمقارنة على مستويات أعمق.

إلا أن ديناميكية العرض توقفت دفعة واحدة وأصيبت بعطب مفاجئ، وأخفقت كلمة السر المكررة والمرتبكة بين أفواه الممثلين، فى تسيير الحركة للمشهد التالى، بينما يدخل من يزعم أنه مساعد المخرج، ليؤكد أن بطلة الفرقة التى كان يتعين دخولها، لم تحضر بعد.ولم يكن من مفر بطبيعة الحال، من تأجيل أفق التوقع الأول ولو مؤقتا. ولكن بقيت من"بركات"حيلة مماثلة، ففى العملين الفرقة المسرحية التى تتعرض لمأزق فى علاقات العمل بين أعضائها لسبب أو لآخر، مما يؤدى بالتبعية إلى وأد عرض مصنوع ومعد سلفا، والتمهيد لعرض مختلف يتسم بشىء من الطزاجة وفورية الارتجال والاتصال بالهموم الآنية، وإن تنوعت وتخبطت أحيانا فى مخازن التاريخ أو السير الشعبية والحكايات المتواترة.غير أن فرقة"إحنا بتوع الجاز"، بعد شد وجذب، وسخط على البطلة والتماس عذر ممكن لغيابها، تظهر البطلة وتبدى عذرها بهم شخصى يفسد عليها مزاجها والتزامها ويعكر صفو حياتها، إذ إن ابنتها وفلذة كبدها الوحيدة توشك أن ترهن مستقبلها وتضيع هناءها وتفسد مفاخرها، برغبة الزواج من خريج جامعى يعمل فرانا، مما يؤدى بأعضاء الفرقة للانخراط فى إقناعها، بفساد موقفها وضرورة تغيير آرائها.

المؤلف كان أبعد ما يكون عن الوعى بمفهوم الشكل الفنى





الاعتماد على غناء الممثلين خيار صعب

ميزو حافظ على وحدة النسيج البصرى واتساق عناصرة البشرية



لا مبالاة أفضت لشكل فنى هلامى

والواقع أن"حمدى"يبدو فى هذا العمل أبعد ما يكون عن وعى بمفهوم"الشكل الفنى"وما يثيره من أسئلة وضرورات التماسك فى البناء، فرغم أنه تخير فى افتراضاته الفنية، فرقة مسرحية التزمت بتقديم عرض، وأعلنت عنه، وفتحت أبواب مسرحها لجمهور يقصده، إلا أنه لم يبال بأصداء الأزمة التى طرأت على الفرقة وجمهورها المعنى، ولم يبال بما إذا كان العذر الذى طرحته "النجمة العائدة"، يقبله الجمهور ويقبل بعده استبدال ما قصد إليه من بضاعة فنية، بما وراءه من حكايات متوالية، ولم يبال بعلاقة التماثل أو التضاد البنيوى بين البضاعتين، بل إنه لم يبال أصلا ببديهية كيف تبدأ فرقة عرضا، وبطلته ليست فى مكانها فى الكواليس؟!.

إن هذه اللامبالاة أفضت- بالتأكيد- لشكل فنى هلامى، لا أظن أنه قابل للغفران ولو بالنوايا الطيبة فقد أنسيت هذه المقدمة الدرامية جملة وتفصيلا، وانخرطت الفرقة بكل أعضائها تباعا فى شكل يجمع بين"السرد- التجسيد/التشخيص"، بما يستوعب عديدا من الحكايات والخبرات المتنوعة وإن تكن متماثلة فى الدلالة، على أن التغييرات التى طرأت على الأبنية الاقتصادية/الاجتماعية بما رافقها من ثروات طفيلية وتضاؤل فرص التوظيف وتزايد حجم البطالة، وتغيير فى سوق العمل، وبلورة عوامل الطرد من الوطن، التى يترتب فى إحدى الحكايات الاتجاه للخليج..كل ذلك كان منطقيا أن يفرز ظاهرة العاطل المنحرف أو ضحية المنحرف المختبئ فى ثروته الملتبسة المصادر، مثلما تفرز نموذج الخريج الجامعى الذى يعمل فرانا أو ماسح أحذية أو جرسونا فى مطعم أو كافتيريا، أو نحو ذلك مما يؤثر على علاقة مشوهة بين الأدوار الاقتصادية وشاغليها. وفى هذا السياق بما يشهده من تراكم الحكايات والمواقف متماثلة الدلالة، تتعزز أهمية أن تغير النجمة المحبطة فى ابنتها، من موقفها الرافض لزيجتها، وأن تتغير بالتبعية الأفكار والعادات والتقاليد وثيقة الصلة بمشروع الزواج، فلا تجهضه أو تقف دونه عثرة كأداء، أو تدفع به إلى التشوه فى أسواق ومزادات النخاسة العصرية.

ولا ريب أن الحكايات المتوالية والمتنوعة فى الوقت نفسه، وجدلية"السرد- التشخيص"مع ركود الموقف الابتدائى، مما يعمق أزمة الشكل الفنى غيابا من ناحية وهلامية من ناحية أخرى، رغم كل ما يمكن أن ينتحل من مقولات البنى المفتوحة أو تحولات الوعى بتراكم الخبرة.ولست أنسى أن أحد الخبثاء، همس فى أذنى- وقد كثرت الحكايات وبدا أن الإبرة فى ثقبها مئات الخيوط بما لا يشى بخاتمة محتملة أو وشيكة وسط التملل والسأم- أكل أولئك حتى تقتنع الهانم بقبول جامعى/ فران لابنتها، ثم تتفضل علينا بالعرض، وكاد يصرخ: أين العرض إن شاء الله ما اقتنعت؟!، فهذه الهمسة فى تقديرى تتداعى من فشل الشكل الفنى، وأنه وعد فى بداياته بما لم يستطع إنجازه، فبدا كأنه ينطوى على خديعة مستفزة وغير مقبولة، رغم النوايا الطيبة التى تتعرض لمشروع الزواج بوصفه قضية هامة وخيارا مركزيا فى الحياة الإنسانية، إما يؤجل أو يبيح خريطة بينة المعالم للوجود، بما يكتنفه من مشكلات، وما يترافق معه من استيعاب فى المجتمع أو طرد منه.



وفى تقديرى أن"عادل شاهين"كان يدرك أن رهان العرض لو توقف على الشكل الدرامى بما فيه من ترهل فى النسيج وهلامية، لأصبح خاسرا، رغم مسئوليته عن اختياره، لذا بذل- فى الحقيقة- جهدا طيبا وملموسا فى تدريب ممثليه، وتفجير أقصى ما أمكنه من طاقاتهم ليعوض بالأداء وحيوية الحركة وديناميكية التحول بين الحكايات المتنوعة وإعادة بناء المشاهد بين التشخيص والسرد، على خلفية ثابتة صممها"وليد جابر"بدا فيها الهرم بناءً متهالكا متصدع الجوانب يكشف نشعا يتهدده بالتحلل، ولو أن كتلة الهرم كانت قابلة للتفكيك والتحول مع المشاهد، لمنحت الصورة إمكانات جمالية هائلة.ولكن مما خفف جمود الخلفية الثابتة بما تنطوى عليه من دلالة مباشرة، "ميزو"مصمم الدراما الحركية والاستعراضات، الذى درب الممثلين أنفسهم فحافظ على وحدة النسيج البصرى واتساق عناصره البشرية، بلا تغيرات مفتعلة فيه براقصين وراقصات يقتحمونه من الخارج بشكل مؤقت زائد عن الحاجة، وقد ساعده"محمد حسنى"ملحنا موهوبا جمع بين حس الشجن والقدرة على التهكم، سواء معانقا أشعار"إيهاب سلام"فى الغناء، أو أشعار"خالد عاطف" فى أداء منغم يختم به الممثلون بعض اللوحات مستخلصين مغزاها الممكن، وربما كان هذا التنغيم الذى نوّع فى السياق السمعى، من توجيه المخرج نفسه.

وأيا كان من أمر فقد كان الخيار الذى يعتمد على الممثلين فى الغناء والتنغيم والرقص، خيارا صعبا يتطلب جهدا مضاعفا إلا أنه كان موفقا ولافتا للنظر، مما أسهم من ناحية أخرى، فى اكتشاف ملكات استثنائية بين عناصر الفريق وأدى إلى تطويرها.وربما كانت"روزا السعيد" واحدة من أفضل الطاقات التى كشف عنها هذا العرض بحضورها ومرونتها ولياقتها الجسدية وإحساسها البالغ بالموسيقى، مما جعلها تشع فى المشاهد حيوية سواء مثلت أو رقصت أو طوعت جسدها للإيقاع، ولو أنها عنيت بتدريبات الصوت المختلفة، لكانت ممثلة ذات شأن فى المستقبل سواء أكانت فى المسرح الإقليمى أو خارجه.ولا شك أن عنصر الخبرة بين الفريق تجسد فى "حسن فوزى"الذى اضطلع بعديد من الأدوار تحول بينها فى مرونة فائقة، فحمل عبء التمثيل واستطاع أن يضم بين جناحيه شباب الفرقة، تحت قيادة المخرج، فمنحوها صورة براقة واعدة، لم تكن موجودة فى أعمال سابقة.

د.سيد الإمام

• الباحث شعبان إبراهيم الفرحاتى يلقى محاضرة خاصة فى إطار برنامج حكايات الجدود والجدات بثقافة الدقهلية خلال هذا الأسبوع.

الأرض الجائعة



تأليف

ميش مبونيا



ترجمة وإعداد

إبراهيم محمد إبراهيم

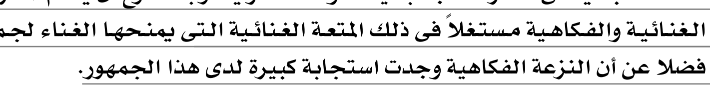
لم يكن المسرح فى جنوب أفريقيا نشاطا مستمرا متصلاً. وإنما كان يزدهر فقط حين تتضافر عوامل اجتماعية أو اقتصادية أو فكرية تؤدى إلى بعض الحراك المسرحى.

وكان جمهور المسرح فى جنوب أفريقيا يعتمد على ما يمكن استلهامه من أساليب المسرح الغربى. ومع ذلك، لم يكن العاملون فى مجال المسرح هناك مجرد مقلدين. وإنما كانت لهم طريقتهم فى التفكير النقدى فيما يختارونه من تلك الطرق والأساليب التى كانوا يستوردونها من الغرب. وبدلا من التقليد الأعمى، كان هناك إعداد إبداعى بغرض الوفاء بما ينتظره الجمهور المحلى وإدخال البهجة على قلوب المتفرجين. ولكن مع مقدم الثمانينيات من القرن الماضى، بدأت تظهر أخيراً مدرسة مسرحية خاصة بجنوب أفريقيا. حتى أنه من الممكن أن يقال إن مسرح جنوب أفريقيا اتخذ لنفسه منهجا وطريقا.

ومع ذلك، فقد استوعب المسرح فى جنوب أفريقيا التجارب المسرحية الغربية التى حدثت بعد عام 1945؛ مثل مسرح العبث، وبريخت، وبروك، والسينما وديزنى، والوجودية... مرورا بشو وشيبارد وولكوت، وويسكر ووليامز. إذ لا يوجد كاتب مسرحى جنوب أفريقى لم يعش فى هذا المناخ. ذلك أن اللغة الإنجليزية، لأسباب تاريخية، كانت حاملة الفنون ومن خلالها تعرف الناس على ما يحدث من تطورات فى الخارج.

إن وضع اللغة الإنجليزية، فى الثقافة فى جنوب أفريقيا، يماثل وضعها فى السياسة. لكنها، ليست - بأى حال - لغة التعامل الوحيدة. فهناك اللغة الأفريكانية، ولغة الزولو، وغيرهما. ولقد كتبت بهذه اللغات أعمال درامية مهمة أيضا. لكن اللغة الإنجليزية، ظلت الوسيط الذى تترجم إليه ومنه الأعمال الأخرى.

مع الاحتلال البريطانى للكيب، فى نهاية القرن التاسع عشر، جاء أول مسرح إلى المستعمرة وكان العاملون بالمسرح فى ذلك الوقت من بين أعضاء الحامية البريطانية وكذلك الهولنديين والفرنسيين. فقدمت أعمال لشيريدان، وبومارشى وشيكسبير، مع وضع مقدمات وخاتمات تتلاءم مع الظروف التى كانت قائمة آنذاك. وفى الثمانينيات من القرن التاسع عشر، بدأ أبناء البلاد يقدمون أعمالاً منوعة وظهرت قاعات موسيقى وغير ذلك من وسائل التسلية.





لكن هذا النشاط المتأثر بالغرب لم يقض على أنشطة التسلية المحلية من رقص وموسيقى، خاصة أنها كانت ترتبط بالطقوس الدينية. لكن الأوربيين حاولوا التوفيق بين ذلك وبين التأثير الأوربى كما يتضح فى مسرحية «الأرض الجائعة» التى نقدمها.

وكان لابد من أن تعكس الدراما جميع أطياف المجتمع فى جنوب أفريقيا. لذا فبعد الحرب الثانية بين الإنجليز والبوير، وتوحيد مقاطعات البلاد فى عام 1910، ركب ستيفين بلاك الموجة باعتباره أبو الدراما الإنجليزية فى جنوب أفريقيا، وابتكر مسرحية أعطت جميع الناس فى جنوب أفريقيا صوتا فى المسرح. إذ إنه استفاد من قطاع عريض من الناس وقدم ما يواجهونه من محن باقتدار،

ومع دخول السينما الناطقة، تحولت الكثير من الدور المسرحية إلى دور سينمائية. وتوقفت الدراما بالإنجليزية فى جنوب أفريقيا إلى ما يقرب من قرن من الزمان.

وبعد الحرب العالمية الثانية، بزغ مسرح حديث فى ضواحى جنوب أفريقيا. وعلى الرغم مما حدث من تقلبات، أصبح هذا النوع من المسرح مستقرا كعمل حقيقى مشروع. وكان ذلك، فى جزء كبير منه، بغرض ترسيخ اللغة الإنجليزية باعتبارها لغة جنوب أفريقية وكلغة وسط بين الأفريكان والسود. فى مقابل ذلك، حاول الأفريكان مقاومة ذلك بتقوية الثقافة الأفريكانية بين النخبة من البيض على حساب جميع اللغات والجماعات. ومع مقدم عام 1948، تم نظام الفصل العنصرى حتى فى الثقافة. فى البداية، لم تتأثر الهيئة المسرحية الحقيقية تأثراً كبيراً. ذلك أن أعضاءها كانوا يتمتعون بالمهارة والموهبة. وتم اتباع طريقة ثنائية اللغة. فكان موليير يقدم فى حفلات الماتينى بلغة الأفريكان، فى حين يتم تقديم إليوت باللغة الأصلية فى الحفلات الليلية.

ولكن فى الخمسينيات من القرن الماضى، بدأ القضاء على أى فن متعدد الثقافات. فنزلت الحركة التى تهدف إلى تقديم فن وطنى حقيقى تحت الأرض وظلت كذلك لعقود. وتم نفى الكتاب الذين كانوا يسعون إلى إقامة مسرح وطنى متعدد الثقافات بل وكذلك اليساريين من الكتاب البيض.

وبلغت المقاومة للقيود الحكومية ذروتها فى عام 1959 بالمسرحية الموسيقية كينج كونج. (لم تكن هذه المسرحية مبنية على القصة التى كتبها إدجار والاس، وإنما على السيرة الذاتية لملاكم أسود من جنوب أفريقيا، اتخذ اللقب كإيماءة إلى التحدى). وحين عرضت المسرحية لفترة طويلة فى حى ويست إند، ظهر معها جيل بأكمله بما فى ذلك المطربة الشهيرة ميريام ماكيبا. وأنشئت نواة فرقة من المؤدين الجنوب أفريقيين فى الشتات.

وفى عام 1960، بعد مذبحة شاريفيل التى ارتكبتها الشرطة ضد المتظاهرين معارضة للقوانين الظالمة، أسدل الستار بين جنوب أفريقيا وبقية العالم.

من وجهة النظر الثقافية، فإن الستينيات من القرن العشرين تعد فترة تتسم بالحرمان بسبب سياسة الفصل العنصرى. إذ انهارت المقاييس التعليمية، بسبب العزل الذى فرض على السود، وازدادت الأمية مما كان له أثره على المسرح الذى اعتبر لونا من ألوان الترف الذى لا لزوم له.

ولكن فى عقد السبعينيات من القرن العشرين، كانت هناك محاولات متقطعة فى جوهانسبرج.

وفى عام 1977، ومع إصرار العاملين بالمسرح، حتى دون مساعدة حكومية، انفتحت جميع أماكن العرض المسرحى أمام كل الجماعات العرقية. حتى أنه مع مقدم عام 1983 بدأ المسرح يرحب بأعمال محلية. وكانت مسرحية «فوق التل» ناجحة بمقاييس شباك التذاكر. أما اليوم، فإن مهرجان النصوص الجديدة لا يقل ما يعرض فيه عن خمسين مسرحية سنوياً.

قصارى القول: إن المسرح امتزج بالسياسة والقنابل المسيلة للدموع.

وفى منتصف الثمانينيات من القرن الماضى، ومع فرض حالة الطوارئ مع ذكرى مذابح سويتو، أصبح من الواضح أن النظام العسكرى لبى دبليو بوتا لم يعد مسيطرا على الأوضاع. وكان الناس يذهبون إلى المسرح فى ذلك الوقت طلبا للإرشاد عن كيفية إدارة حياتهم أثناء فترات رفع حالة الطوارئ. إذ إنه قد أعلن عن مستقبل جديد للبلاد داخل المسرح.

إن المسرحيات، ومن بينها هذه المسرحية، تؤكد على الحياة والرغبة فى مستقبل زاهر لذا فليس بها نبرة مأساوية. أى أنها تحتفى بالبشرية جمعاء.

مؤلف مسرحية الأرض الجائعة

ميش مابونيا، هو ابن لنقاش. وقد ولد عام 1951 فى حى اليجزاندر للزنوج، بجوهانسبرج، وحين بلغ الحادية عشر من عمره نقلت أسرته قسرا وأعيد تسكينها فى دييبكلوف، بسويتو. وبعد أن أتم دراسته فى المدرسة، عمل موظفا فى إحدى شركات التأمين كما كان لاعب كرة قدم شبه محترف. وفى تلك الفترة، بدأ يكتب الشعر وصار عضوا فى جمعية من الشعراء تؤدى الشعر وتكتبه من أجل إيقاظ الوعى لدى السود بأنفسهم. وحسب قوله، قام بتأسيس جماعة باهوموتسى للدراما، كمهرب من روتين الحياة العملية التى كان يحياها السود. وكان ذلك عام 1976. وحين قامت الفرقة بإخراج مسرحيته «الصيحة» لم تتمكن المسرحية من الصمود على خشبة المسرح بسبب أحداث انتفاضة سويتو فى ذلك العام.

وفى عام 1978 مكنته جائزة حصل عليها من المجلس البريطانى من دراسة المسرح والإخراج فى المملكة المتحدة.

وكلمة ماهوموتسى تعنى (جالبو الراحة). وهم يهتمون بتقديم المسرح «من أجل هدف» كما جاء فى أحد البرامج.

هذا هو المسرح الحى الذى يحمل مستقبلاً بالنسبة لنا لأنه يتحدث عنا. ويرجع ما يمتلكه من وزن وقيمة إلى كونه مرآة وصوتا للمحرومين. غير أنه ينطوى على الكثير من المخاطر، من الناحية المالية، وكذلك من ناحية السلامة الشخصية. فالمسرح الأسود لن يساهم فى الشعارات التجارية؛ وعليه أن يبقى على الرغم من جميع الظروف المضادة.

لقد وضع مشروع مسرحية الأرض الجائعة أصلا فى الفترة الواقعة بين يناير ومارس من عام 1979، استجابة لعدة تجارب مسرحية - وقد أشار مبونيا إلى بعضها مثل مسرحية بريخت «الإجراءات» التى كان قد رآها توا فى مهرجان أدينبرا. وأيا كان الأمر، فإن المسرحية بها مضمون تعليمى توجيهى لم يتم تعديله بين التغييرات الكثيرة التى جرت على النص والإخراج. فكما تقول ملحوظة كتبت عن النص: إن مسرحية الأرض الجائعة تنبثق من الجوانب المختلفة لعمرنا المنكود. إنها من خلال عينى حين كنت أرى الدمار الذى لحق بشعبى ودفنه فى الأفواه الفاغرة للأرض الجائعة. لقد سمعت الناس يصيحون طلبا للرحمة ورأيتهم يموتون عدة مرات أمام أولئك الذين تعجز عقولهم عن الفهم الإنسانى. ولسوف نستمر فى الضرب بقبضات أيادينا إلى أن تسقط الجدران..

ومبونيا يعمل فى الوقت الراهن كمحاضر بجامعة ويتووترسراند أستاذا لنظرية الأداء الدرامى والتاريخ الأفريقى.



●●● ●●● ●●●

بينما تخبو أضواء الصالة حتى يسود الإظلام التام يتخذ الممثلون أماكنهم ويغنون: استيقظى قبل أن يغتصبك الرجل الأبيض. استيقظى أيتها الأم أفريقيا.

(مع نهاية الأغنية، تضاء الأنوار من أجل الاستهلال)

الجميع:

نحن على وشك أن نأخذكم فى رحلة بطولية لفرقة باهموتسى المسرحية.

ممثل أول:

يبدو أن بعض الناس خلت قلوبهم من الشعور.

ممثل ثان:

لو كنا نحس حقاً، سيكون الألم من الشدة بحيث يجعلنا ننهض كى نضع حدا لجميع أشكال المعاناة.

ممثل ثالث:

لو شعرنا به حقا فى الأحشاء والحنايا وفى الحلق والصدور لخرجنا فى الشوارع وأوقفنا الحروب وأوقفنا الرق وهدمنا السجون، ووضعنا حدا للاعتقال، وأوقفنا القتل، والأنانية.. ووضعنا نهاية للفصل العنصرى.

ممثل رابع:

آه، ولتعلمنا جميعا معنى الحب.

ممثل خامس:

ولتعلمنا المشاركة.

ممثل أول:

وبالطبع، كنا سنعيش معا.

الجميع:

(يغنون) سوف نغنى ونحن نزحف إلى داخل المنجم.

ممثل ثان:

سوف ننهض.

الجميع:

(يغنون)

ننزف دما فى أيام الفقر.

ممثل ثالث:

سوف نقاتل بضراوة.

الجميع:

(يغنون) وتنبض عروقنا داخل الأرض الحارة المعتمة.

ممثل رابع:

سوف ننهض.

الجميع:

(يغنون) نموت فى الأرض الجائعة العنيدة. **(بالكلام)** سوف نقاتل بضراوة. **(يغنون)** سوف ننهض ونغنى بصوت عال ضد الأرض الجائعة. إن عرقنا ودمانا هى التى جعلت جوهانسبرج كما هى اليوم. تخبو الأضواء ويتخذ الممثلون أوضاعهم من أجل:

المشهد الأول

دار الضيافة. حجرة بدار الضيافة. هناك أربعة رجال نائمون. أحدهم قلق فى نومه. إنه يغمغم ويئن ويتحدث حديثا غير مترابط. يتقلب فى الفراش وأخيراً يطلق صرخة عالية. فيوقظه أحد الرجال الآخرين. ثم يستيقظون جميعاً.

ماتيلهوكو:

(بتعب) بحق الله، لقد كنت أحاول إيقاظك، فى حين كنت تتلوى وتتقلب وتصرخ قائلاً: «كلا، كلا كلا!» وكأنك فتاة من جيش الخلاص تقاد قسرا إلى ماخور. هل تعانى دائما من الكوابيس عند الفجر؟

يوسيفيكو:

(يضع يده على وجهه) لقد كان كابوسا شريرا يعذبنى. إن جسدى كله يرتجف. إنى لأعجب إن كان ذلك شيئاً حقيقياً.

بيشوانا:

ما الأمر، يا صديق؟ قل لنا بسرعة.

يوسيفيكو:

حلمت بأنى رأيت الرجل الأبيض.

سيتوتو:

(ببلاهة) لكننا نرى بشرا بيضاً فى كل يوم من أيام حياتنا! فلم تتصرف كطفل يرى شبحا فى حين أن كل ما هنالك أنك تحلم برجال بيض؟ لا تجعل الأحلام تسيطر عليك.

يوسيفيكو:

معك حق. هذا الرجل الأبيض كان شديد الاختلاف عنهم جميعاً بشكل ما. ذلك أن هذا الشخص قام بتقسيمى على الرغم منى. لقد غير لونى بلون آخر. ولم أعد أميز الخطأ من الصواب.

بشيوانا:

ماذا فعل بك هذا الرجل الأبيض الغريب؟ ماذا كان يريد؟

(تخبو الأضواء تاركة الضوء على ماتيلهوكو وحده)

ماتيلهوكو:

حين بدات هذه الأرض تلد أياما قبيحة، أخذت الأمور تتخذ منحا خاطئا منذ بزوغ الفجر، ونفى السلام، كى يصبح نهب الضياع. أجل، لقد مررنا بأشد الأيام حزنا فى حياتنا، حين جاء الرجل الأبيض إلى هذه الشواطئ التى تدعا أفريقيا، لم يكن سوى غريب قادم من أوربا. فاستقبلناه بكل عطف. وأطعمناه. وآويناه. وتبنينا أفكاره وتعاليمه. ثم حدثنا عن إله، وملأت البسمات جميع الوجوه السوداء. وحين قال أحب جارك، صفقنا وهتفنا لأن الحب من طبيعتنا. وفجأة شعرنا بالشك حين قال يجب دائما أن تدير خدك الآخر حين تصفع. واستمر يقول أحبوا من يسيئون إليكم. فزمجرنا فى داخلنا، وابتسمنا وأخذنا نصغى باهتمام إليه وهو يقتبس من الكتاب المقدس، ولم نكن ندرى أننا سوف نتحول إلى عرائس تحركها الحبال، لا نملك التحكم فى حياتنا. كنا نحس بالجدب، ومع ذلك كنا نبتسم. فسن القوانين، ونظم الجيوش، وأخذ ينقب عن الذهب والماس؛ وحين بدا أجدادنا المساكين يفتحون أعينهم، لم يعد الرجل الأبيض موجودا.. إذ إنه انتقل إلى أوربا. ولم يترك سوى جيشه خلفه كى يهتم بشأن العناصر التى تستعصى على الحكم، والتى قد تحدث ثورة.

يوسيفيكو:

وسوف نعيد الحادث كما رواه أجدادنا.

(تضاء الأنوار)

• محى زايد منتج مسرحية «ترا لم لم» فشل فى الحصول على ترخيص لتشغيل مسرح ليسيه الحرية.



• يُعد القبانى الوافد إلى مصر 1884 أكثر تفهما لواقع الشعب المصرى، فقد استمد موضوعات مسرحياته من الأدب الشعبى ومزجها بالغناء. وهذا المسرح يعد فى الحقيقة امتدادا لروح القص الشعبى.

المشهد الثانى

ماتيلهوكو:
يا رجال ونساء أفريقيا، لقد تركنا الرجل الأبيض سرا. وأخذ معه ثروة عظيمة مما نملك، أخذ ماشيتنا وأغنامنا ورجالنا ونساءنا كخدم، وأخذ الذهب والماس وكل الأحجار الكريمة.
يوسيفيكو:
فلنطارده ونستعيد ما أخذه منا. إن تلك الثروات ملك لنا، نحن سكان البلاد الأصليين.
بيشوانا:
إن الرجل الأبيض يستحق الموت. فلنتوجه للقبض عليه، وحين نقبض عليه سوف نعلقه على أقرب شجرة. كما يجب أن نقتل خدمه، ذلك أنهم خانونا. فلنقتل الجميع.
سيتوتو:
أتقولون إنهم سرقوكم، يا أبناء السفاح؟ كيف تجرأون على قول تلك الأشياء عن الرجل الأبيض؟ قبل أن يجئ، كنتم همجا تتأرجحون على الأشجار وتأكلون الموز. ولقد تخليتم عن ثقافتكم، وتركتم الجلود والأخشاب تتعفن فى الحقول. فعلمكم الرجل الأبيض كيف تصنعون الأثاث. واليوم فى مقدوركم أن تكدسوا المال. كنتم تعيشون كالحيوانات البرية؛ أما الآن فأنتم تحيون كالبشر. ولكن كلا، أيتها المخلوقات الجاحدة، أنتم غير قانعين بالأشياء التى حصلتم عليها من الرجل الأبيض! هل تتعجبون من أنه سافر بعيدا؟
بيشوانا:
كيف تجرؤ على سب شعبى هكذا! كنا ننفخ فى النفير، وندق الطبول، ونغنى أغنية «إنها بلادنا أيها الشعب» حين لم يكن أصحاب الجلد الأبيض يعرفون هذه البلاد! اللعنة! لقد منحنا العالم الثقافة، وبنينا الهرم. كلا، **(يشير بإصبعه نحو سيتوتو)** هذا الرجل يحاول تضليلنا! من الواضح أنك صديق مخلص للرجل الأبيض. **(يمسك به)** لا تخف، لن نفصلك عنه. إذ سوف تعلقان على نفس الشجرة..
(يرفعونه جميعا فوق رءوسهم)
بيشوانا:
وسوف نكتب على شاهد قبركما المشترك
جميعا:
فى ذكرى الظالم والمظلوم الجاسوس فى ذكرى الحب والكره. أنهما الحب والكراهية. لقد كانا لا ينفصلان فى الحياة والموت. لا تقيموا معه السلام
يوسيفيكو:
لقد طاردناه بآلاف الرجال. وأمسكنا به، فتلقى جيشه خبرا بأننا ننوى قتل الرجل الأبيض. كنا نريد أن نخبره، أولا، لماذا نريد قتله.
الرجل الأبيض:
ماذا جنيت حتى أستحق عداءكم؟ ففى المائتى عام التى قضيتها بينكم علمتكم كيف تحيون حياة أفضل. وجلبت لكم حكمة أوربا وخصبها. فلماذا إذن تريدون دمى، وتريدون قتلى وقتل عائلتى؟
بيشوانا:
إنك غريب، أجنبى. وما بذلته لنا من جهد، لم يكن سوى سداد لدين تدين به لبلادنا، للبلاد التى استضافتك بكل كرم على مدى مائتى عام.
الرجل الأبيض:
ولماذا تريدون قتلنا اليوم؟ ما هو الحق الذى بموجبه تنظرون إلى أنفسكم بموجبه كمواطنين، وتنظرون إلى كأجنبى؟
يوسيفيكو:
إنك على وشك مغادرة هذه البلاد حاملا كل الثروة التى أريقت حياتنا عرقا من أجلها. أنت لم تدفع لنا ما نستحق من أجر وكنت تحتفل حين كنا نموت جوعا. وأعطيتنا مرايا وسكاكين فى مقابل الماشية. ولم تطأ قدماك أبدا هذه الأراضى الشاسعة التى مازالت بكرا. لم تشأ أن تطأها لأنك لم يكن لديك العبيد الذين يعرقون من أجلك.
(أثناء الحديث التالى والأغنية تخفت الأضواء حتى تصير نصف إضاءة، ويقوم الممثلون بتمثيل صامت لمعركة الرماح فى مواجهة البنادق)
بيشوانا:
كنا ما نزال نتجادل حين هاجم الجيش من كل جانب. وصمد الرمح فى مواجهة سلاح الجبناء من الغرب ولم يسمع أحد سوى نشيد المحارب وهو يصيح هادرا.
(بينما يغنى الممثلون الآخرون بنعومة يتكلم بيشوانا)
بيشوانا:
انهضوا، يا شجعان أفريقيا، وهيا إلى المعركة، حيث يموت أخوتنا بأعداد كبيرة، لقد سحروك، يا أفريقيا، لكن دمنا الأسود سوف يتدفق حتى يروى شجرة الحرية. لقد اندفع شجعاننا بطلقات الرصاص كى ما يحموا أمهم من الرجل الأبيض القاسى. واحد – اثنان – عشرات الآلاف من الرجال الشجعان لم يطرف لهم جفن أبدا، ومع ذلك، كانوا يعرفون أنهم سائرون إلى المنون. انهضى، يا أفريقيا، أيتها الأم، وارفعى سلاحك، وامسحى دموع رجالك الشجعان، انهضى، يا أفريقيا، يا أمنا، وإلا اغتصبك الرجل الأبيض، وإلا اغتصبك الرجل الأبيض.
ماتيلهوكو:
تلك كانت الأيام القبيحة التى عاشها أجدادنا، أنها أيام أيسلاندوانا، وأيام الرجل الأبيض. أنها الأيام التى كافح فيها أجدادنا بضراوة لنيل ما هو حق لهم، من أجل أمنا أفريقيا.
(تخفت الأضواء إلى أن تصل إلى الإظلام. أغنية – هناك أطفال يغنون أثناء العمل – تضاء الأنوار فنرى ثلاثة أطفال من عمال المزرعة يجلسون. لقد دخل، زائر، محقق المجمع توا)
الزائر:
أنا الذى زرت المزرعة التى يملكها الوفو.
(يتجول فى المكان ويتحدث إلى نفسه).
الزائر:
آه! حظائر خيل كثيرة. لابد أن هذا الرجل عريض الثراء حتى يمتلك كل هذه الخيول الكثيرة. فلا تطلع وأرى كم لديه من خيول فى كل حظيرة. كلا! لا يمكن أن يكون هذا حقيقيا. إنى أرى أناسا بالداخل. أو ربما لم يعتنوا بالماشية عناية جيدة وهذا هو السبب الذى جعله يحبسهم بالداخل. فلأستكشف الأمر بنفسى.
(يطرق الباب. تسمع إجابة. فيدخل)
الزائر:
سانيبونانى.
الجميع:
ما الأمر؟
الزائر:
إنى أبحث عن ابنى، سيزانانى.
سيتوتو:
يوسيزانانى يقيم فى مجمع ب. أما هذا فمجمع.
الزائر:
هل تقيمون جميعاً فى هذه الحظيرة؟ ولماذا لا يوجد أى أثاث؟
الجميع:
لا ندرى.
الزائر:
كم عمرك؟
ماتيلهوكو:
أنا؟
الزائر:
أجل، أنت.
ماتيلهوكو:
عمرى اثنتا عشرة سنة، وسيصبح عمرى ثلاث عشرة سنة فى الشهر القادم.
الزائر:
وأنت؟ كم عمرك؟
بيشوانا:
عمرى ثلاث عشرة سنة.
الزائر:
وأنت؟
يوسيفيكو:
اثنتا عشرة.
الزائر:
وأنت؟
ماتيلهوكو:
عمره أربع عشرة سنة.
الزائر:
وأنت؟
سيتوتو:
إنهم يكذبون، كلهم عمرهم ثلاث عشرة سنة. إنى أعرف ذلك.
الزائر:





• د. حسن عطية عميد المعهد العالى للفنون المسرحية قرر تبنى مشروع لتدريب طلاب الفرقتين الثالثة والرابعة بقسم الدراما والنقد بالمؤسسات الصحفية.

• أفادت الفرق الأجنبية فى خلق جمهور مسرحى كان النواة التى ارتكز عليها المسرح العربى فى نشأته وتطوره. كما أنه عزز تقاليد المسرح المصرى، وساهم فى إبراز الممثل الناجح، وعاون فى تكوين المؤلف والناقد المصرى العالم بأصول هذا الفن.

هل تذهبون إلى المدرسة؟
بيشوانا:
كلا. نحن لا نذهب إلى المدرسة. نحن نعمل لدى السيد فوزوشجيلا طوال العام.
الزائر:
وماذا يدفع لكم؟
سيتوتو:
إنه يدفع خمسين سنتا.
بيشوانا:
إنه يدفع لى سبعين سنتا. لقد بدأت العمل فى العام الماضى.
يوسيفيكو:
إنه يدفع لنا جميعا خمسين سنتا. إنه يكذب. إن السيد فوزوشجيلا الذى يشرب السكر، لن يدفع لك أبدا سبعين سنتا.
الزائر:
وإلى متى تعملون؟
بيشوانا:
نبدأ العمل فى الخامسة صباحا وننتهى فى الثالثة مساء.
الزائر:
ومتى تتناولون وجبة الغذاء؟
سيتوتو:
نحن لا نذهب لتناول وجبة غداء. ذلك أن السيد فوزوشوجيلا يعطينا عصيدة كريهة المذاق وخبزا فى الساعة العاشرة. ونتلقى مرة كل أسبوع أنصبة محددة من وجبة من الفول والملح.
الزائر:
هل تعملون أيام السبت؟
يوسيفيكو:
أجل، فنحن نستريح أيام الأحد.
الزائر:
كم يبعد حقل السكر عن هنا؟
بيشوانا:
إنه على بعد ستة أميال فقط.
الزائر:
وكيف تذهبون إلى هناك؟
سيتوتو:
نستيقظ فى وقت مبكر جدا فى الصباح ونسير.
الزائر:
أخبرونى، من أين تأتون؟
يوسيفيكو:
نحن جميعا من ترانسكى.
الزائر:
الآن كيف جئتم إلى هنا؟
سيتوتو:
نحن متعاقدون. لو سمحت لنا.. نحن نريد أن ننام، لقد تأخر الوقت.
الزائر:
وأين تنامون؟
يوسيفيكو:
نحن ننام هنا.
الزائر:
وخرجت على الفور وانتهى بى المسير فى المجمع الذى يقيم فيه الرجال المتزوجون وذرياتهم. وأخبرتنى بعض النسوة أنهن يكسبن عشرة سنتات فى اليوم، وقال بعض الرجال إنهم يكسبون 200 بعد أن يعملوا لمدة تسع ساعات. وقضيت هناك ليلة. وذهبت إلى الحقل فطاردونى لأنهم قالوا إنى أتسبب فى المتاعب.
(**العمال الأطفال يغنون أغنية تعبر عن الرفض لمثير المتاعب**) ها هو رجل يأتى كى يسبب المتاعب فى دارى، أحضروا تلك العصا وسوف أعلمه النظام.
(تخفت الأضواء مع نهاية الأغنية. يتحرك الممثلون إلى أعلا المسرح كى يأخذوا أشياءهم، فيما عدا ماتيلهوكو الذى يتحرك يسارا أسفل المسرح. وتضىء الأنوار على ماتيلهوكو).

المشهد الثالث

القطار

ماتيلهوكو:
كم كنت أتمنى لو كنت من بين من يشاهدون مناظر العمال المهاجرين! كنت سأتبعهم فى كل مكان، وأشاهد كل ما يفعلون، وأصغى إلى لغتنا التى عثرنا عليها حديثا، أنها لغة فاناجالو.
لسوء الحظ، لا يستطيع السود أبدا أن يتفرجوا على المخلوقات البيضاء، يمكنهم أن يكونوا ضحايا فحسب.

(تضاء الأنوار بقوة)

ماتيلهوكو:
أجل، إن أمنيتى فى غير محلها، لأنى كنت واحدا من الذين دفعهم الجوع والجفاف من جبالهم القاحلة. فى تلك الأيام، بدا وكأن إله الرجل الأبيض وطأ بقدميه من أعالى البحار وهو غاضب فوق هذه الأرض لأول مرة منذ أن خلقت. من الواضح أن الكثيرين منا كانوا يأتون إلى المناجم لأول مرة. ولم يكن هناك حديث فى عربات القطار المكتظة إلا عن الجوع الذى حل بليسوتو. وألقى كبار السن اللوم كله على الجيل الأصغر سنا الذين وضعوا كل إيمانهم فى الآلهة الصوفية الغريبة ونسوا بحمق طرق الأجداد القديمة الآمنة، ولن أنسى أبدا ما وقع فى ذلك اليوم المنكود فى القطار.
(الناس الذين كانوا ينتظرون فى المحطة، الآن غاضبون وحانقون بسبب الانتظار الذى لا تلوح له نهاية. وأخيرا نرى أربعة ممثلين يحتلون مقاعد فى صفين متوازيين.. فى القطار).
(سيتوتو يتشمم وينظر حوله ثم يقف كى ينظر تحت المقعد)
سيتوتو:
هى! أيها الرجل، ثمة رائحة خطرة هنا.
(لا ينتبه إليه أحد. فيجلس. ثم يكرر الحركات نفسها)
سيتوتو:
هى! أيها الرجل، اعلم أننا جميعا نريد النقود غير أن هذه الرائحة سوف تفضى بنا إلى الهلاك!
(بينما يفكر وهو شارد الذهن ينفتح باب العربة بشدة ويدخل المفتش، وقبعته التى هى جزء من زيه تنحسر عن جبهته)
المفتش :
تذاكر ! هيا أيها السود، يا أبناء السفاح. أسرعوا!
(يقف فى مدخل العربة ويتفحص الجميع ويحرك أنفه تعبيراً عن الاشمئزاز. يتشمم الهواء بتردد ثلاث أو أربع مرات ويضع علامات على التذاكر بسرعة، وينظر إليهم نظرة قاسية، قبل أن يغادر العربة)
سيتوتو:
(**صائحاً**) يا رجال الرئيس، ثمة رائحة هنا. إنى أشم رائحة ماريوانا. لقد شمها الرجل الأبيض، أيضا. لقد رأيتم أنفه يتلوى وكأنما هو ابن آوى.
بيشوانا:
(**مقاطعا**) لا يوجد شىء أحضروا منشفة.
سيتوتو:
إنى أقول لكم، يستحسن أن يلقى أحد بالماريوانا من النافذة. إذ إنه فى المحطة التالية سوف يخبر الشرطة. ليتكرم أحد بإخفاء تلك المادة بعيدا وإلا فإن الشرطة سوف تلقى القبض على الأبرياء والمذنبين معا.
(لا أحد يتحرك. بيشوانا يقلد المفتش)
بيشوانا:
ماريوانا! أيها السود الأوغاد.
(يسود الضحك. وسيتوتو يقول محذرا)
سيتوتو:
اسمعوا! لقد كان أبى يعيش فى مدينة الذهب، وأخبرنى بأنه هناك الكثير من الأشياء يعدها قانون الرجل الأبيض من الجرائم وربما يرتكبها السود على غير علم منهم. سوف ينتهى بكم المطاف فى السجن إذا ما وجدتم فى شوارع المدينة ولم تستطيعوا إبراز تصريح مرور فى أى وقت وفى أى مكان تطلبه منكم الشرطة حتى فى دورة المياه.. ها أنا أخبركم، أحيانا يختبئون هناك. وإذا ما شربتم الكثير من الخمر، يمكن أن يلقى القبض عليكم بتهمة الإفراط فى الكحول. أتعرفون الاعتقاد دون محاكمة؟ القسم العاشر؟ أو السادس؟ أتعلمون أنه يمكن القبض عليكم لأنكم وجدتم فى المكان الخطأ فى الوقت الخطأ؟ أتعرفون الاعتقال المنزلى؟ أتعرفون ما هى جزيرة روبين؟ أتعرفون ما كانا؟ إن أبى يعرفها جميعاً. إنى لا أريد أن أكرر تجربة أبى. ألقوا ما معكم بعيداً.
(حين يدرك أن تحذيره يقع على آذان صماء، يأخذ متعلقاته القليلة كى يبحث عن مكان آخر فى القطار المزدحم. وحين يكتشف أنه لا يستطيع أن يجد مكاناً آخر، يعود بين صيحات الآخرين وضحكهم. يستمرون فى الضحك حين يندفع جاويش أبيض إلى العربة وفى أعقابه المفتش. فيتجمد الركاب فى صمت مطبق كئيب وينظر إليهم المفتش نظرة باردة)
المفتش:
هيا! أيها السود، يا أبناء السفاح. أين المخدر؟



(لا أحد يجيب)
المفتش:
وهو كذلك. انزلوا إلى الرصيف، أيها القردة!
(يصفع ويركل المتباطئ منهم، وفى الخارج يفحصهم فحصا دقيقاً، وحين لا يعثر على شىء يدفع قبعته إلى أقصى مؤخرة رأسه ويتجه إلى عربة القطار كى يبدأ البحث من جديد. وفى النهاية، يخرج منتفخاً كضفضع كبير وهو يغلى غضبا ممسكاً بكيس فى يده. يرفعه ويسأل)
المفتش:
كيس من هذا؟
الجميع:
لا نعرف، يا سيدى.
المفتش:
اذهبوا جميعاً إلى شاحنة الشرطة.
(ينتهى بهم الأمر جميعاً إلى أن يحشروا فى شاحنات الشرطة بعد أن أظهروا بعض المقاومة هدد أحدهم أثناءها بطلقة رصاص فى رأسه وتلا ذلك التحقيق وإصدار الأحكام. تخفت الأضواء ببطء فيما عدا منطقة الراوى فى أسفل المسرح من اليسار)
يوسيفيكو:
طلب من معظمنا أن يبرزوا تصريحات مرور أو عمل. والذين أخفقوا فى إبراز التصاريح قضوا أسبوعين فى السجن وتم ترحيلهم إلى بلادهم عند إطلاق صراحهم. هذا هو الإجراء غير الإنسانى وغير المنصف لتطبيق قوانين ظالمة تجعل المرء غريبا فى الأرض التى ولد فيها وتجرده من حريته فى أن يتحرك حيثما شاء. أليست الحرية هى قانون الطبيعة؟ إذن ماذا؟

(تضاء الأنوار من أجل)

المشهد الرابع

المنجم

ماتيلهوكو:
(**من نافذة حجرته**) هى! يا ابن العم!
بيشوانا:
(**مجيبا من نافذته**) هل ناديتنى يا ابن العم؟
ماتيلهوكو:
نعم، يا ابن العم! الريح. إنها باردة حتى التجمد اليوم.
بيشوانا:
إن الآلهة غاضبة.
ماتيلهوكو:
أجل غير أن غضبها لا يمكنه أن يصل إلى ما تحت هذه الأرض، إذ إن كل شىء هادئ هناك.
(رقصة تقليدية مصحوبة بأغنية. يسمع صوت صفارة الإيذانا بالعمل. تخفت الأضواء تمهيدا لمشهد تحت الأرض. يتجمع عمال المنجم فى القفص للبدء فى النوبة الليلية. القفص يهبط. يبطئ حتى يتوقف بشكل يثير الرعدة ويخرجون كالنمل إلى أماكن عملهم المختلفة. ينحنون إلى أسفل؛ ويلتوون ويستديرون ليتجنبوا الدعائم الخشبية التى تضغط على رءوسهم. نرى جانى، وهو عامل مناجم أبيض يقوم بالتفتيش فى أحد مواقع العمل، ويصدر الأوامر).
جانى:
الليلة، أريد أن يتم عمل حفر هنا... وهنا... وهنا... وهنا...
بيشوانا:
(**بعد برهة**) عذرا، يا سيدى، هذه المنطقة قد لا تكون مناسبة، كما أن الصخرة تبدو مبتلة.
جانى:
لم أطلب رأيك. أتريد أن تجادلنى حين أطلب منك أن تعمل؟
بيشوانا:
إنى آسف، أيها الرئيس الكبير. إنهم يحفرون فى الخصر.
رئيس العمال:
(**يستشيط غضبا**) ولم تخبر الرئيس الكبير ولا تخبرنى أنا؟ أتريد أن تحل محلى فى وظيفتى؟
بيشوانا:
(**معتذرا**) إنى آسف، يا رئيس العمال.
رئيس العمال:
فى المرة القادمة، سوف تطرد.
جانى:
ماذا حدث، يا رئيس العمال؟
رئيس العمال:
فى المرة القادمة، سوف تطرد.
جانى:
ماذا حدث، يا رئيس العمال؟
رئيس العمال:
أيها الرئيس الكبير، هذا الشخص يظن أنه يعرف أكثر مما يجب!
جانى:
اعمل دون أن تتكلم!
(يشير إلى بيشوانا فجأة يسمع صوت انفجار. ينزلق عمال المنجم. يتصاعد دخان ويسمع سعال. ويصرخ عمال المنجم من شدة الألم والرعب)
سيتوتو:
ودون حتى أن أفكر فى جسامة المخاطرة وقفت وسرت على جثث أخوتى فقط كى أنقذ ذلك الشخص الأبيض الوحيد.
(بينما يصرخ جانى مرة تلو المرة، يتقدم سيتوتو لإنقاذه)
ماتيلهوكو:
وحين وصلت أول عربتا إسعاف، اتجهنا نحوهما وأرجلنا مصابة لكنهم



• **قام المبعوثون بالدور الكبير فى التأثير على المسرح المصرى وقد ساهمت الفرق الأجنبية إلى حد كبير فى تطور المسرح، وكانت هذه الفرق تمثل المثل الأعلى الذى يجب أن يكون عليه المسرح بالنسبة للمصريين.**



لم يسمحوا سوى للرئيس الكبير بركوب إحداهما. أما العربة الأخرى فاستدارت عائدة لأن عربتى الإسعاف كانتا للبيض فقط. وعاودت النظر إلى النفق حيث كانت الأرض الجائعة تأكل إخوتى. ولعنت الرجل الأبيض وتساءلت عن وجود أى نوع من العدل أن جوهانسبرج لم تصبح كما هى اليوم لولا عرقى وعظمى ودمى.

بيشوانا:

هذا صحيح. بعد هذا الحادث الفظيع بعامين نقلت إلى كارلتونفيل حيث قمنا بإضراب..

(يغير الممثلون مواقعهم ويبدأون فى التحرك فى المكان، متجاهلين الصفارة التى تؤذن ببدء العمل. بيشوانا يشير بإصبعه إلى سيتوتو)

بيشوانا:

أنت تقف فى صف الرجل الأبيض اليوم، يجب أن تحزم أشياءك وتذهب لتقيم معه فى المدينة. لقد سئمنا تلك التصرفات.

سيتوتو:

(**مطمئنا**) إنى أساندكم فى كل شىء!

مدير المجمع:

انظروا إلى هؤلاء الحمقى! ألم تسمعوا الماكينة؟

(يصمت جميع عمال المنجم فى حين يتجه هو إليهم واحدا واحدا)

مدير المجمع:

هى! أيها الرجل، أنت لا تريد أن تعمل؟

سيتوتو:

كلا أيها الرئيس، لا نستطيع أن نعمل مقابل مثل هذه النقود القليلة. وإنك ترفض التأمين علينا لذا فلن نعمل.

مدير المجمع:

ما شكوتك؟

ماتيلهوكو:

الأجر ليس كافيا. لقد عملنا هنا منذ وقت طويل دون أن نحصل على أية علاوة. كما أن الحجرة التى نقيم فيها صغيرة كالمرحاض.

مدير المجمع:

وأنت! ما شكوتك؟ – الآن استمعوا إلىَّ جميعا – استمعوا إلىَّ جيدا لأنى لن أكرر ما قلت! أولا: أنتم تحصلون على مسكن مجانى. ثانياً: أنتم تحصلون على طعام مجانى.

(زمجرة مفاجئة تنم عن التذمر)

مدير المجمع:

ثالثا: وتحصلون على زى عمل مجانى. وأحذية مجانية.

(موجة من الاحتجاج الغاضب. يدفعهم إلى الأمام كى يعملوا، وهم يدفعونه إلى الوراء)

مدير المجمع:

إذا رفضتم الذهاب للعمل، سوف أذهب وأستدعى الشرطة.

(يهددونه بقبعاتهم)

الجميع:

اذهب! اذهب!

(يمكن سماع المدير وهو يتحدث فى مكتبه إلى الشرطة)

مدير المجمع:

أجل، يا سيدى. أى شىء يمكن أن يحدث – إنهم على وشك تدمير كل شىء – إنهم فى حالة من الهياج.. تعالوا بسرعة.

الجميع:

وفاز رجل الشرطة ولكن بعد أن أعلنوا عن أنفسهم أعداء للشعب.

مدير المجمع:

لن تستطيعوا إرهابنا.

(يسمع صوت مدفع رشاش وفى حين يسقط بعض العمال، البعض الآخر يرفعون أيديهم علامة على الاستسلام للنزول إلى المنجم. ماتيلهوكو يواصل سرد ما حدث)

ماتيلهوكو:

أجل، لقد أجبرنا على النزول فى كارلتونفيل، رغم أننا كنا نعلم أن هذه الأرض جائعة. فمن يمكن أن يستمع لصرخاتنا؟ أجل، لن أنسى أبدا ذلك اليوم الدامى فى شاربفيل. ذلك أنى كنت هناك عام 1960 حين شنت حملة ضد تصاريح المرور.

(يخرجون تصاريح ويتعاملون مع بعضهم بعضا وهم يعبرون عن الغضب والاشمئزاز من نظام التصاريح. بيشوانا يلقى بتصريحه لكنهم ينصحونه ألا يفعل ذلك)

يوسيفيكو:

هى ! بيشوانا، ليس هنا! عند قسم الشرطة.

بيشوانا:

إذن فلنلقى الحجارة، يجب أن نقاتلهم.

(يمنعونه من إلقاء الحجارة)

يوسيفيكو:

إنك تعطيهم انطباعا خاطئاً عنا. نحن لسنا شعبا ميالا إلى العنف. وهذه مظاهرة سلمية. هيا جميعا...

(يرى موكب لإحراق تصاريح المرور، ثم أغنية)

الجميع:

ماذا جنينا؟ أيها الرب، أنت وكيلنا. لقد وضعنا فيك كل إيماننا. لماذا يتعين علينا أن نعيش هكذا؟ خلصنا من هذى الأصفاد.

(بينما يضعون تصاريح المرور فى النار، تخبو الأنوار حتى لا يتبقى سوى الحريق وتستمر الأغنية)

يوسيفيكو:

لقد فزعت الشرطة من منظر هذه الجموع السوداء مع أنها كانت بريئة عزلاء من السلاح.

الجميع:

كنا جميعاً موحدى الفكر...

يوسيفيكو:

وفتحوا النار!

(يؤدى بالتمثيل الصامت حركات إطلاق النار على المحتجين وهم يسقطون على الأرض)

يوسيفيكو:

ذهبت إلى الجنازة وصدمت حين رأيت مدى جوع هذه الأرض لأنها فتحت فاها كى ما تبتلع الرجل الأسود. أما من نجوا فقد قبض عليهم واتهموا بالتحريض على العنف تحت قانون السلامة العامة... ثمة شخص ما فى مكان ما لم يفهم معنى كلمة «سلمية» و«عنيفة» على أى حال، فلننس ذلك، لأن بعض الأثرياء من النساء البيض وبعض أهل النخبة من النساء السود قد شكلن جمعية «نساء من أجل السلام» وأتمنى أن ينسين أنهن من الصفوة وأن يندمجن فى المجتمع ويكرسن أنفسهن للسلام فى أفريقيا.

(يحيى الجمهور بقبضة يده، ويتمدد ويتمطى وكأنما هو يفيق من النوم)

المشهد الخامس

المجمع نشاط صباح الأحد، داخل حجرة بالمجمع. بيشوانا يستيقظ من النوم، وينادى على يوسيفيكو.

بيشوانا:

يوسيفيكو! تعال هنا! لقد ذهبت بالأمس إلى أكبر وكر للشراب فى حى السود.

يوسيفيكو:

وأين ذلك الوكر؟

بيشوانا:

عند روز.

يوسيفيكو:

وكر روز؟

بيشوانا:

اشتريت الكثير من الخمر وشربت كثيرا.

يوسيفيكو:

لابد أنك كنت ثملا.

بيشوانا:

لقد استلقيت على الأرض.

يوسيفيكو:

إذن، أنت نمت هنا، هه! هذا ضار بصحتك. يجب أن تمتنع عن شرب الخمر... ومن الذى كان يحرق الورق على الأرض؟

بيشوانا:

أين؟

يوسيفيكو:

خلفك.

بيشوانا:

لا أدرى.

يوسيفيكو:

سوف تعرف حين يرتفع اللهب فى هذا المكان.

بيشوانا:

(**غاضبا**) قلت لا أدرى.

يوسيفيكو:

سوف تعرف حين يرتفع اللهب فى هذا المكان.

بيشوانا:

(**غاضبا**) قلت لا أدرى.

يوسيفيكو:

وهو كذلك، ليس بك حاجة إلى أن تصرخ فى وجهى.

بيشوانا:

عليك اللعنة!

يوسيفيكو:

يجب أن تراقب ألفاظك حين تتحدث معى.

بيشوانا:

(**مؤكدا على كل كلمة**) فلتذهب إلى الجحيم.

(يوسيفيكو يزيل الرماد وهو فى حالة إحباط)

يوسيفيكو:

وهو كذلك، سوف ألقاك هناك!

(يسود التوتر بين الاثنين ثم يسود الصمت)

بيشوانا:

(**بعد برهة**) هى! يا صديقى! هل سمعت آخر الأخبار؟ (**صمت قصير**) لقد طلب المدير منا أن نؤدى الرقصة التقليدية أمام السياح.

يوسيفيكو:

متى سوف نقضى يوم أحد دون أن يشاركنا فيه غيرنا؟ أنت اعتدت على الرقص كل يوم أحد. هل ستؤدى هذه الرقصة وأنت فى هذه الحالة من السكر؟

بيشوانا:

كلا، لقد كبرت، يا بنى. ولم أعد أستطيع أن أرقص... (**صمت**): أترى ما هناك؟

يوسيفيكو:

ماذا؟

بيشوانا:

الحافلة يا صديقى... (**ينظران من النافذة**) أتستطيع رؤيتها. هناك!

يوسيفيكو:

انظر رحلات س. ا. ر. إنهم السياح. انظر، لديهم آلات تصوير موجهة نحونا. إنهم يلتقطون صورة لنا.

(يتخذان وضعا للتصوير. وهما فى حالة من السعادة وهما يخرجان من الحجرة)

بيشوانا:

ها هى آلة التصوير توقفت، يا صديقى. ولديهم آلات تسجيل. ويتجهون نحو منطقة الرقص. هى! صورة أخرى.

(يتخذان وضعاً للتصوير)

الجميع:

هى! أيها السياح اللطاف... مرحبا بكم فى جنوب أفريقيا المشمسة. أهلا...

بيشوانا:

صورة أخرى (**وضع تصوير**) إنهم يتخذون أماكنهم. هيا نقترب. (**بصوت خفيض**) أترى ذلك الرجل، هناك؟

يوسيفيكو:

• **المخرج أيمن مصطفى يستعد حالياً لبدء بروفات عرض مسرحى جديد من إنتاج مسرح الشباب.**

● فى أوائل القرن العشرين كان أحد هؤلاء المبعوثين يترك دراسته فى الزراعة ليتجه إلى المسرح وهو محمد تيمور، ويعود ليكون أحد الرواد الذين ساهموا فى تأسيس مسرح مصرى أصيل.







هذا الرجل؟

بيشوانا:

ذلك الرجل صغير العينين... إنه يشبه الـ...

يوسيفيكو:

إنه يشبه... ماو تسى تونج.

بيشوانا:

لكنى أرتعد خوفا، يا صديقى، أتستطيع أن ترى الرجلين الذين يجلسان بجانبه؟ إنهما يشبهان رجال قسم الأمن.

يوسيفيكو:

يا للخسارة، معه حرس.

بيشوانا:

(**بشعور مفاجئ بالإثارة**) انظر، يا صديقى...

يوسيفيكو:

إنى أرى..

بيشوانا:

ذلك الشخص الملتحى... ماذا تظن؟

يوسيفيكو:

(**صائحا**) إنه يشبه كارل ماركس!

(يبدو أنهما يستمتعان باستكشافاتهما ويشيران إلى سيدة فى الحلبة يتفقان على أنها تشبه ليدى ديانا)

بيشوانا:

أترى ذلك الرجل الأسود الذى يجلس وحده هناك؟ إنه يشبه.

يوسيفيكو:

عار عليك، هذا الشخص إنسان بسيط...

كلاهما:

إنه سائق الحافلة! ها ها ها!

(يناديان على ماتيلهوكو الذى لقباه مانينكينيكى)

كلاهما:

مانينيكينيكى!

بيشوانا:

اخرج!

يوسيفيكو:

السائحون هنا!

ماتيلهوكو:

ماذا؟ دعونى وشأنى.

بيشوانا:

اخرج! تعال لترى بنفسك. سياح!

ماتيلهوكو:

إرهابيون؟

يوسيفيكو:

كلا بل سياح!

(يخرج ماتيلهوكو مرتديا زيا تقليديا وأخيراً يرقصون ويسلون السياح، ويدقون الطبول ويغنون ويتخذون أوضاعا للتصوير إلى أن يصيبهم الإجهاد)

المشهد السادس

المجمع

الحياة اليومية

يسمع صوت حاكى يذيع لحناً من ألحان الزولو؛ كما أن هناك لعب قمار، وطهياً، وأخيرا عراكاً.

بيشوانا:

أيها الأصدقاء، لقد قرأت قولا حقيقياً فى الكتاب المقدس فى الأسبوع الماضى يقول إننا سنعيش بعرق الجبين

يوسيفيكو:

أو! ما أصدق هذا القول، أيها الصديق. إنه مدهش (**يبدأ فى السعال**) ولكن حان وقت إحالتى إلى التقاعد. إذ إنى كبرت ويبدو أن صدرى قد جف أو ربما لم تعد فى عروقى دماء. إنى أشعر بالفزع.

ماتيلهوكو:

أجل يجب أن نتقاعد؛ أتتذكرون حين بدأنا هنا فى الخمسينيات. كنا بعد صبية صغار. عندئذ لم تكد تتكلم لغة السيسوتو. كنت لا تتحدث سوى لغة الزوزا. ولم أكن أثق بك بالطبع. فمن ذا الذى يثق بصبى من الزوزا على أية حال؟ (**يضحكان**) تتذكر كم كنا نظن أننا سنجهد أنفسنا فى العمل، ونحضر أسرنا هنا ونشترى سيارة بويك ماستر رود. ولكن ها نحن الآن، مازلنا نكد ونكدح وقد أصبحنا على شفى الموت، وليس ثمة بويك ولا زوجات كما أننا بعيدون عن ديارنا.

سيتوتو:

إنك تذكرنى بالمنازل التى تقع خارج محيط هذا المجمع. إن المنظر يثير الشفقة. توجد نساء هناك!

ماتيلهوكو:

عمن تتحدث؟

سيتوتو:

أعنى، ألم تر تلك الأكواخ المصنوعة من الحديد المموج الصدئ المخلوط بالخشب؟

ماتيلهوكو:

لقد رأيتها.

سيتوتو:

أكنت تعلم أن هناك أناسا يعيشون هناك؟

ماتيلهوكو:

أجل، لقد ذهبت إلى هناك عدة مرات. فلنذهب إلى هناك الآن، فإنى أشعر بالعطش.

(تخبو الأنوار وهم يخرجون ويغنون)

امرأة:

اسمى تشيرانجو. وهذا بيتى الوحيد. لقد جئت إلى هنا منذ خمس سنوات بعد أن كتب إلىَّ زوجى بأن آتى وألحق به فى مدينة الذهب هذه. ومما أثار غضبى، أنهم لم يسمحوا لى بالإقامة معه. ولم أستطع العودة إلى روديسيا لأنى لم أكن أملك أية نقود. وكان يأخذنى إلى حجرته ليلا. وبعد ذلك، حين بنوا جدارا حول المجمع أصبح من الخطر التسلل إلى هناك. وفى إحدى المرات ألقوا القبض على وحكموا على بالغرامة أو السجن. ولم يكن لديه نقود فأودعت السجن. وحين عدت قيل لى إن عقده قد انتهى ومنذ ذلك الحين لم أره أو أسمع عنه. واليوم أدبر معيشتى طفلىَّ الذين فقدا أباهما ببيع البيرة وغير ذلك من الخمور. وحين لا أتمكن من بيع البيرة أصبح امرأة متاحة لكل رجل. إذا ماذا فى وسعى أن أفعل غير ذلك؟ ليس فى مقدورى الحصول على تصريح بالعمل هنا.

أغنية النساء:

لن أصل أبدا إلى مالاوى، ولن أصل أبدا إلى ترانسكى ولن أصل أبدا إلى بوتسوانا.

(تضاء الأنوار بينما يدخل الرجال وهم يغنون. يمازحونها ثم يتخذون أماكنهم)

ماتيلهوكو:

أيتها الجميلة، هل تشيرانجو اسمك أم اسم زوجك؟

المرأة:

إنه اسم زوجى. لماذا؟

سيتوتو:

أجل، لقد فكرت فى ذلك. إن اسمك يذكرنى بشىء ما. لقد عملت مع شخص يدعا تشيرانجو منذ عامين فى منجم الذهب بغرب الترانسفال بالقرب من أوركنى. كان طويلا أسمر قوى البنية ضخم الجسد. وله شارب.

المرأة:

وأين هو؟ إنه أبو طفلىَّ! إنه زوجى! إنى أريده.

سيتوتو:

هذا موضوع حزين حتى أنى أخشى التحدث فيه.

المرأة:

(**بلهفة**) قل لى! أين زوجى؟

(سيتوتو يحكى بصوت مؤثر إلى حد ما)

سيتوتو:

كان زوجك بين عمال المناجم السود الأحد وأربعين الذين حشروا تحت الأرض حين استعر الحريق وتركوهم يموتون حين أصدرت سلطات المناجم الأوامر بإغلاق الممرات. لقد كنت واحدا من مئتى وثلاثة وثلاثين عاملا تأثروا بالدخان وعولجوا فى المستشفى.

المرأة:

(**تبكى بشكل هيستيرى**) آو! ما أقسى هذه الأرض! لن يكف رجالنا عن الموت كى يطعموا هذه الأرض الجائعة. واليوم، ليس لى مكان أقيم فيه. إنى اليوم أرملة. اليوم طفلاى يتيمان. ومع ذلك لست أدرى كم من الناس قد تلاشوا بهذه الطريقة دون أن يعلم أهلهم؟ لقد مات زوجى وهو يحفر دون توقف من أجل الذهب الذى يساعد على تدعيم نظام الفصل العنصرى. مات رجلى! لقد أكلت هذه الأرض الجائعة رجلى! لقد مات!

(تخبو الأنوار ببطء. والمجموعة تنشد)

المجموعة:

يا حبيبة القلب، جففى دموعك يا فتاة أفريقيا! يا أيها الإله القدير، لماذا تخليت عنا؟ فحين تفتح هذه الأرض الجائعة فاها، فهى تبتلع أبناءك. طوبا لأهل أفريقيا!

الختام

أغنية:

أين ولا جميع رجالنا؟ لقد نزلوا جميعا فى أعماق المناجم ولن يعودوا مرة أخرى. فلقد ابتلعتهم هذه الأرض الجائعة.

(تخبو الأنوار حتى يسود إظلام تام)

● المؤلف المسرحى الشاب أمير زكى انتهى من تأليف نص مسرحى جديد بعنوان «ألف ونون».

ستيفين هيتلى يحقق حلم تشيكوف ويقدم «بستان الكرز» بطريقة كوميدية



«بستان الكرز» قدمها ستيفين هيتلى بالطريقة الكوميدية

مسرح تولوس الأمريكى الذى شهد العرض

منذ مائة عام .. نشب خلاف كبير بين اثنين من العمالقة الروس .. وهما الكاتب الكبير أنطون تشيكوف - أعظم من حمل القلم - والفنان والمخرج والمعلم الكبير كوستانتين ستانسلافسكى - صاحب مدرسة فريدة فى الفنون المسرحية - فبعد أن انتهى تشيكوف من كتابة واحدة من أهم ما كتب وهى مسرحية "بستان الكرز" أراد أن تقدم على خشبة المسرح كعرض كوميدى رغم ما تحمله من مأساة لتكتمل رؤيته الفعلية .. بينما أصر ستانسلافسكى على تقديمها كعمل تراجيدى .. ولأن المخرج هو رب العمل فقد تم تقديم هذه التحفة الفنية كما أراد ستانسلافسكى وذلك فى 17يناير عام 1904على خشبة مسرح موسكو للفنون ...

وللحق فقد كان ستانسلافسكى أكثر قربا وتلاحما بالمتفرجين بحكم تجربته الرائدة فى تحطيم الجدار العازل بين الممثل والجمهور .. فقد كان يدرك أن المتفرجين بطبيعتهم خلال تلك الفترة ،لا ينتقل ولا يكتمل إحساسهم بما يشاهدون سوى بإقحامهم فى المأساة وجعلهم يتجرعون كئوسا من معاناة وآلام شخصيات العرض .. ويبدو أن تشيكوف قد اقتنع فكريا بهذا خاصة بعد النجاح الساحق للعرض وخلال ليال طويلة بلغت مائة ليلة فى المرة الأولى وأكثر فى المرات التالية دليلا على زيادة تأثير العرض مع توالى لياليه وبالتالى زيادة عمق جراحه المؤثرة فى المتفرج وهذا هو المراد وأقصى ما يتمنى المبدع ...

ولندرك أكثر رؤية ستانسلافسكى يجب أن نقترب من النص ونعرف أهم محاوره .. فهو يمكن أن يكون صراع أجيال أو صراع طبقات تؤدى فى نهاية المطاف إلى خسارة الجميع .. وتدور أحداثه حول بستان من أجمل وأبدع البساتين تعود ملكيته إلى مدام لوبوف رانيفسكايا .. وقد اضطرت رغما عنها إلى بيعه .. وهى تدرك أن أشجاره سيتم قطعها فى أقرب وقت ممكن .. فذهبت تلقى نظرة الوداع على بستانها وأهلها من الأصدقاء والأحباب ولم تدرك أن هذه الرحلة ربما تمتد وربما تودع معها ابنها أيضا .. وقد أخذتها قدماها إلى قلب صراع دام بين أطراف صراعهم الطبقى بين طبقة عليا تطمع فى امتلاك كل ما تمتد له يدها وطبقة سفلى تبحث عن حق الحياة وطبقة وسطى بينهما تائهة بين الصمت والتملق .. وصراع آخر أكثر شراسة وهو صراع بين ثلاثة أجيال شديدة الاختلاف أولهم لا يزال يعيش فى الماضى وأمجاده وذكرياته ولا تمثل التغييرات أية مدلولات لديه ولعله لا يدركها .. والثانى يعيش اللحظة الآنية محاولا الحصول على أقصى مكاسب ممكنة .. غير عابئ بدروس الماضى أو ما يمثله الغد .. والثالث صاحب نظرة بعيدة المدى .. ولكنه .. ويا لسخرية القدر .. لا ينتبه أو يدرك ما هو تحت قدميه أو قرب خطوة منه .. وفى نهاية المطاف ووسط كل هذه الصراعات المؤلمة والمميتة .. يقضى البستان نحبه .. وتقطع أشجاره وأغلاها قيمة ومعنى هى أشجار الكرز...

ولسنوات طويلة تناول فيها عدد غير قليل من المخرجين هذا النص .. وحافظوا فيه على الخطوط العريضة لمعالجة ستانسلافسكى .. ولم يجرؤ أحد منهم على تغيير ذلك .. ورغم أن بينهم أسماء كبيرة ولامعة فى تاريخ المسرح العالمى ومن هذه الأسماء الإنجليزى تشارلز لايتون والمعلم بيتر بروك والفرنسى جان لويس بارلوت والرومانى أندرى سيربان والممثلة والمخرجة والمنتجة الإنجليزية الكبيرة إيفا لى جالين وغيرهم ...

وكان أكثر المخرجين حرصا على الحفاظ على هذا التراث هم المخرجون الروس ، كما كان النقاد فى أوربا بصفة عامة الأكثر تشددا نحو تغيير أى من مسارات ستانسلافسكى رغم اعتراضهم على كثير من مبادئه المنتشرة بين كبار المسرحيين حاليا ...

حتى كانت خرافة المخرج الأمريكى ستيفين هيتلى .. أو هكذا أطلقوا عليها .. فقد أراد أن يقدم "بستان الكرز" كعمل كوميدى وليس هذا فحسب بل أراد أن يقدمها كوميديا فارس .. وقد قدم هذا العرض بالفعل على مسرح تولوس غرب الولايات المتحدة الأمريكية .. وكأنه يحقق حلم أنطوان تشيكوف بعد أكثر من مئة عام .. وكان دافعه هو التغييرات التى أصابت المجتمع وجعلت الأمر مشجعا للإقدام على مثل هذا التغيير .. وأراد أيضا أن يسخر من جميع أطراف الصراع المختلفة ولا يدعو لرثائهم مثلما كانت تدعو معالجة ستانسلافسكى ولو بتأثير ثانوى .. وبالغ هيتلى أكثر عندما أصر على أن جميع الأطراف الطامع والصامت .. كالأحمق والماكر كل منهما لا يستحق الرثاء .. وكان يبحث أيضا عن معنى جديد يضيفه إلى النص الأصلى ليلامس به الواقع .. فكانت وجهته أنه مثلما نلوم الطامع على طمعه ومحاولات كسبه غير المشروع ,لابد وأن نلوم بنفس القدر المستسلم الذى لا يدافع عن نفسه أمام هذا الطامع والاستسلام له .. وقد نال قدرا هائلا من نقد الأوربيين على فعلته الشنعاء وذلك أقل ما وصفوه به ومن هؤلاء مايكل براين والذى قال :

" لا يجب أن نترك التراث هكذا فى يد العابثين دون وقفة حقيقية .. فكيف يجرؤ هذا المخرج على تخريب نص كبير كهذا .. أولا يدرك أن أكثر منه علما وخبرة لم يجرؤ على فعل ذلك .. إن بروك نفسه لم يقدم على مثل هذه التغييرات وكان يجدر به ذلك " ...

ولكن هيتلى استكمل عمله واستقبله الجمهور استقبالا جيدا بفضل فكره الواضح واختياره لمجموعة عمل جيدة وعلى رأسهم براين بن والنجمة أنديرا بلاكى وغيرهما ...

وخلال ليالى عرض هيتلى كان أحد الحاضرين والمتابعين للعرض مخرج أمريكى آخر وهو نيكولاس مارتين .. والتقط وبعين حساسة عدة خطوط رئيسية وهامة لديه .. وانغمس حتى أذنيه فى فكرة تقديم هذا العرض المسرحى .. ولكنه توجه هذه المرة شرقا وبأحد مسارح بورتلاند .. وكما ذكر النقاد فقد بنى مارتين فكرته على الإمساك العصا من المنتصف، فأراد أن يقدم عرضا يتمايل بين الكوميديا والتراجيديا وكأنه يرضى الاثنين معا محبى وتلاميذ ستانسلافسكى وعشاق تشيكوف .. وربما يكون صائبا فى رأيه وفى اختياره لمكان العرض .. فقد استقبل الجمهور هذا العرض استقبالا جيدا وكذلك نقاد الغرب الأوربى .. وأكدوا على حساسية هذه المعالجة الجديدة التى كشف فيها مارتين عن إمكانية خلق أجواء جديدة وغير مسبوقة .. حتى أنه وبمعالجته الجديدة جعل الجميع يتمنى أن تقطع الأشجار .. ورغم خطورة ذلك المعنى .. ولكن لم يكن المقصود هو قطع الأشجار بشكل عام .. ولكن تلاحق الأحداث خلال هذه المعالجة هو الذى جعل الجميع يتمنى ذلك .. فقد كان قطع تلك الأشجار أقل عقاب لهؤلاء الذين لا يقدرونها وفى هذا تقدير لهذه الأشجار وهو عكس ما يظن البعض للمعنى المجرد لهذا القطع .. وقد اختار أيضا مجموعة متميزة من الممثلين ومنهم النجمة الجماهيرية كيت بيرتون وويل ليبو وفان باتين وغيرهم .. إلا أن قطاعًا غير قليل من النقاد والباحثين لم يجدوا فى هذه المعالجة ما يبهرهم .. بل إن البعض منهم ذكر تجربة هيتلى .. وأثنى عليها مقارنة بتجربة مارتين .. وقد حملت كلمات الكاتب رود بليك نفس المعنى " أدركت بعد مشاهدة بستان الكرز لمارتين .. أننى بالغت فى رد فعلى تجاه تجربة هيتلى .. فربما يكون هيتلى قد جاءنا بما لم نعتد عليه ولكنه وعلى الأقل اتخذ موقفا خاصا .. وكان صاحب قرار محدد .. وتخير الجانب الذى يراه صحيحا وحافظ عليه .. بينما أجد مارتين يلعب على كل الحبال .. ولم يتخذ له وجهة محددة وهذا يحمل قدرا من النفاق الفنى والأخلاقى " ...



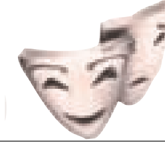
جمال المراغى

عرض يسخر من جميع الأطراف المتصارعة



الطامع والماكر والأحمق شخصيات تستحق الرثاء





• لقد توقف مسرح النقاش بفعل ظروف حضارية كان أهمها عجز الحركة الديمقراطية عن السيادة على فكر الشام. فهو محكوم بقوة مستبدة تسيطر عليه، وتوجه حركته.

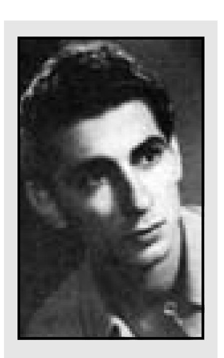


مشهد من عرض « التغيرات الضخمة»



مشهد من عرض «كاليجول»

عن يوسف شاهين وحياته فى المسرح

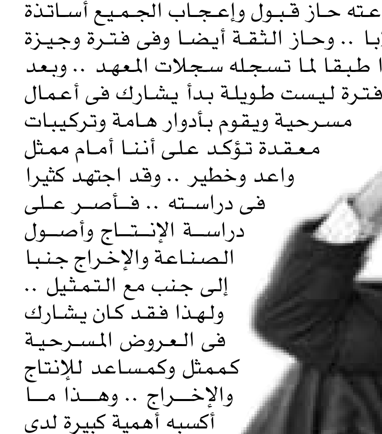


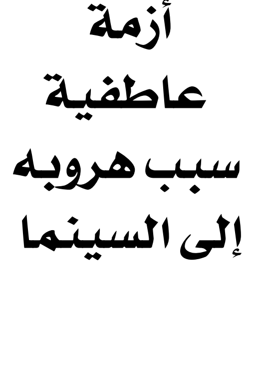
ظل يطارد هاملت حتى فى أفلامه وقدم كاليجولا 1992

ينتمى يوسف شاهين لأسرة متوسطة كافحت بشدة من أجل أبنائها.. وضحت كثيرا حتى يدرس جو فى أفضل المؤسسات التعليمية ولهذا فقد درس فى طفولته بمدرسة التبشير الفرنسية.. ثم أكمل دراسته الثانوية بكلية فيكتوريا العريقة والتى تخرج فيها مجموعة مميزة من الأسماء التى باتت أعلاما لبلادها أمثال الأمير عبد الله ملك العراق فيما بعد وسيمون ملك بلغاريا وصوفيا ملكة أسبانيا الحالية.. والفنان المصرى العالمى عمر الشريف والمخرجان الكبيران توفيق صالح وشادى عبد السلام...

وكانت هذه الدراسة بجانب أسرته واهتماماتها الأدبية والفنية.. والإحساس الشديد بقيمة هذه الاهتمامات دافعا لجو ليعشق الفن وتتولد لديه الرغبة فى أن يكون ممثلا وراقصا.. وكان يرى فى جين كيلى مثالا يحتذى ويتمنى أن يصبح مثله ولكن فى بلده.. وأن يتطلع إلى اعتلاء خشبة المسرح وأداء أقوى الأدوار ببراعة ولا سيما هاملت والتى لنا وقفة معها فهى تمثل حجر زاوية فى حياته .. وراح هذا الحلم ينمو داخله وداخل أسرته .. حتى أنهم جميعا قاتلوا من أجل سفر جو إلى أمريكا لدراسة التمثيل هناك .. وهو يظن أن حلمه سيتحقق بمجرد ركوبه البحر ...

وأبحر جو إلى كاليفورنيا عام 1946والتحق بمعهد باسادينا وهو يحلم باليوم الذى يعود فيه إلى بلاده رافعا هامته وهامتها .. وهناك اصطدم بظروف تختلف عما كان يأمل أو يتوقع .. فلم يكن الأمر يسيرا .. وقد واجه التعصب والتحيز فى بعض الأوقات .. والتجاهل المتعمد فى أحيان أخرى .. ولكنه وبالمثابرة وقدرته على التواصل وبراعته حاز قبول وإعجاب الجميع أساتذة وطلابا .. وحاز الثقة أيضا وفى فترة وجيزة وهذا طبقا لما تسجله سجلات المعهد .. وبعد فترة ليست طويلة بدأ يشارك فى أعمال مسرحية ويقوم بأدوار هامة وتركيبات معقدة تؤكد على أننا أمام ممثل واعد وخطير .. وقد اجتهد كثيرا فى دراسته .. فأصر على دراسة الإنتاج وأصول الصناعة والإخراج جنبا إلى جنب مع التمثيل .. ولهذا فقد كان يشارك فى العروض المسرحية كممثل وكمساعد للإنتاج والإخراج .. وهذا ما أكسبه أهمية كبيرة لدى المسرحيين هناك .. وفى العام التالى بدأ يعتمد عليه فى إخراج عروض





أزمة عاطفية سبب هروبه إلى السينما

مسرحية وبطولة عروض أخرى .. ونذكر أنه قد أخرج وشارك تمثيلا فى مسرحية " كوميديا الحب " للعملاق هنريك ابسن والتى تم عرضها بمسرح الشرفة الغربية يوم 23 أكتوبر عام 1947 .. وأخرج أيضا عرض " التغيرات الضخمة " .. والذى بدأ كذلك يوم 9 يناير عام 1948 بمسرح باتيو .. وقام ببطولة العرض المسرحى الضخم " ابن الشيطان " .. والذى كانت بداية عرضه يوم 11مارس عام 1948بمسرح باتيو أيضا .. وحجز جو وخلال عامين ركنا خاصا له بمعهد باسادينا .. وتعرض لعدة مواقف مادية صعبة كانت كفيلة بأن توقفه .. إلا أن كفاح أسرته فى الإسكندرية .. وارتباط وحب بعض أساتذته هناك ساعده على اجتياز المعوقات .. ويكفى أن جو ضمن قائمة تضم أفضل عشرة أنجبهم المعهد فى تاريخه .. وضمت القائمة العالميين داستن هوفمان وجين هيكمان وتشارلز برونسون وويليام هولدن وباربرا راش وجورج ريفز ودانا أندروز وجلوريا ستيوارت وروبرت يونج والذين ضمتهم جميعا قائمتا أفضل خمسين ممثل وخمسين ممثلة فى تاريخ الدراما الأمريكية .. والتى ضمت كذلك 37 فنانا وفنانة من خريجى المعهد خلال تاريخه .. وهنا يبرز التساؤل .. لماذا تغيرت ملامح جو ووجهته وتوقف عن السعى نحو حلمه .. ولماذا عاد فى نهاية عام 1948محطما .. رغم نجاحه المبهر .. كثيرا ما حاول البعض أن يعبث فى هذه المنطقة فى اللقاءات الرسمية وغير الرسمية مع شاهين إلا أنه كان يلوذ بالصمت وكأنها منطقة محرمة .. وتشعر بقدر كبير من الحزن والألم دفين فى داخله ,تبرهن عليه نظرة عينيه .. ولم تكن تحمل الأوراق الكثير عن هذا .. حتى اتضح أن سبب هذا الفرار الكبير الذى قام به جو من المسرح وذكرياته به والتى ظن أنه سيمحها بذلك الفرار ليس سببا فنيا .. ولكنه سبب شخصى .. وكما ذكر البعض فقد ارتبط جو أثناء دراسته عاطفيا بإحدى الفتيات .. وأحبها حبا صادقا بريئا .. وكما أحب بقوة .. كانت صدمته أشد قوة .. فأراد أن يبتعد عن كل ما يمكن أن يذكره بها .. ولكن بعده عن الفن الذى يسرى فى دمه لم يدم طويلا .. فبدأ يكتب عملا فنيا ولكن بلغة أخرى غير لغة المسرح وهى التى لم يكن يريد أن يتذكرها فى تلك المرحلة .. فكانت كتابته بلغة السينما .. ولأنه يمتلك الإرادة التى تميزه عن غيره فقد قاوم حزنه وألمه قدر استطاعته .. نعم لم يعد للمسرح .. ولكنه ذهب للسينما .. نعم لم يكمل طريقه كممثل .. ولكنه حاول أن يثبت لنفسه ولها أنه قادر على التحدى وأنها لم تهزمه .. وربما هذه الفتاة المجهولة هى أحد الأسباب الهامة التى ساهمت فى بناء أستاذنا جو العبقرى ...



قدم "كوميديا الحب" لإبسن على مسرح الشرفة بأمريكا

واستمرت الرحلة الطويلة .. ولم يكن فيها جو فنانا عاديا .. بل كان محاربا وفيلسوفا واسع الثقافة .. له فكره غير المحايد أو المائع كما يحلو له أن يسميه ، فقد اتخذ وجهته وراح يدافع عنها باستماتة .. أو كما ذكر الرئيس الفرنسى ساركوزى فى نعيه .. أنه حارب من أجل الحرية وكان أحد أهم فرسانها .. وكان له لغته الخاصة ...

ولكنه لم يعطى ظهره للمسرح .. فعشقه الدفين له .. بحكم انه كان حلمه الأول والأكبر .. وعشقه الغريب والمبرر والمرتبط بشخصية هاملت .. جعلنا نرى هاملت فى أكثر من عشرة من روائع أفلامه .. فبمشاهدة بسيطة ودون تمعن سنجد شخصية هاملت بمركباتها فى أفلام السيرة الأربع "إسكندرية ليه " و"إسكندرية كمان وكمان" و" حدوتة مصرية " و"إسكندرية نيويورك " وكذلك فى أفلام " الاختيار " و" اليوم السادس " و"الآخر " .. كما سنلاحظ احتفاء جو بالمسرح وفنونه المختلفة وتقديره له فى الكثير من أعماله والتى توجها بفيلم " إسكندرية نيويورك " .. والذى ناقض فيه رأيه السابق بأحد أفلامه أيضا وهو " إسكندرية ليه " والذى اتهم فيه المسرح بأنه لا يرضى طموح وغرور الفنان الحقيقى كالسينما وأن التمثيل كذلك لا يرضيه مثلما يكون قائدا ومخرجا للعمل ليؤكد أن سبب هروبه لم يكن سوى أزمة شخصية لا علاقة للمسرح بها ...

والحقيقة انه قد أثبت ذلك قبل إسكندرية نيويورك بسنوات .. وبالتحديد عام 1992عندما وافق على طلب مدير المسرح الكوميدى الفرنسى جاك لاسال فى أن يختار عملا ليقدمه لمسرحه وبالفعل وبحس فنى راق وفكر واضح اختار رائعة ألبير كامو " كاليجولا " وهى كما يقول المؤرخون قريبة فى فكرها ورؤيتها من هاملت وكأنه أراد أن يحافظ على حلم هاملت الذى لا يتحقق .. وكذلك كان ذكيا فى اختياره لمسرحية كتبت بالفرنسية .. ولها جمهورها .. وكان هذا طبيعيا فهو يتماشى مع وجهة نظره ،أنك عندما تقدم فنا لبلد ما فلابد وأن ينبع منها .. وقد حقق العرض نجاحا مذهلا فى باريس واحتفى به التليفزيون الفرنسى هناك وأقام معه حوارا قصيرا وهاما تحدث فيه عن المسرح والعرض .. فقال :

- .... ؟ - ربما كنت أهرب من المسرح دون أن أشعر .. ولكنى لم أستطع أن أقاوم أكثر من ذلك ...

- ....؟ - ما عبرت عنه بلغة المسرح .. بلغ ما عبرت عنه فى عشرين فيلما سينمائيا .. وأظن لو أنى كنت مسرحيا لنضب ماعونى منذ فترة طويلة ...

- ....؟ - أشعر أنى أكمل الصورة التى بدأها كامو عن كتابته لهذا النص .. بالبحث عن الذات والإله داخل النفس البشرية ...

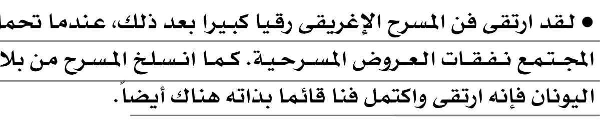
- ....؟ - يخيل لى أن كاليجولا قد كتبت لتصبح شيئا كوميديا خلاف ما يعتقد الآخرون وهذه وجهة نظر ...

- ....؟ - لا أظن أنى سأعيد هذه التجربة ولا أدرى لماذا ...

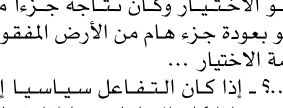
كان جو أستاذا بحق، ينقل خبرته إلى أبنائه بسخاء شديد .. فقد خرج من تحت عباءته عدد من كبار مخرجى السينما المصرية ومنهم للذكر وليس الحصر يسرى نصر الله والراحل رضوان الكاشف وعلى بدرخان وخالد الحجر وداود عبد

• مركز شباب منشية التحرير يستعد حالياً لإطلاق فعاليات المهرجان المسرحى الثامن لفرق الهواة خلال سبتمبر القادم.





● لقد ارتقى فن المسرح الإغريقى رقيا كبيرا بعد ذلك، عندما تحمل المجتمع نفقات العروض المسرحية. كما انسلخ المسرح من بلاد اليونان فإنه ارتقى واكتمل فنا قائما بذاته هناك أيضاً.



السيد ومجدى أحمد على وبالطبع تلميذه النجيب خالد يوسف .. ولندرك أكثر ونرى الصورة برؤية مختلفة ، فلنقم بتركيب هذه المشاهد المعبرة فى حياة جو .. كان أول أفلامه وربما لا يعرف ذلك الكثيرون فيلم قام بتصويره عن حياته وحياة زملائه فى كلية فيكتوريا وكان ذلك قبل سفره وبالتحديد عام .. 1946وهناك ذلك الإصرار الشديد على تنفيذ نصه ابن النيل الذى رفضه المنتجون فى البداية .. وساعده المصور السينمائى ألفيس أورفانيلى وأقنعهم بإنتاج أول أفلامه احترافيا "بابا أمين" عن قصة وسيناريو وحوار حسين حلمى وعلى الزرقانى عام .. 1950وبعد النجاح الكبير الذى لاقاه هذا الفيلم قدم للمنتجين من جديد نص ابن النيل والذى أنتج وتم عرضه عام 1951وبات تحفة من روائع السينما المصرية والعربية .. دخول جو من الباب الخلفى لقاعة مسرح مهرجان كان وهو يحمل على كتفه عدة نسخ لفيلمه ابن النيل فى مهرجان كان الخامس .. خضوع جو لجراحة قلب مفتوح عام 1976وقد أعلن وقتها الكثير من الأطباء أنه بات على حافة الموت وفى حاجة إلى معجزة .. الفرحة الطفولية التى كان عليها جو عندما قامت نجمة فرنسا الأولى إليزابيث أديجانى بالإعلان عن فوزه بالسعفة الذهبية عن مجمل أعماله فى لحظة لم ينسها وليلة لن تنساها فرنسا لأنها كانت ليلة الاحتفال باليوبيل الذهبى لمهرجان كان عام 1997.

كما كان لجو أطروحة فنية خاصة وفريدة .. كانت إشكاليته السياسية أكثر خصوصية وتفرد .. وقد تجلى ذلك بشدة فى الحوار الطويل الذى أداره معه الكاتب والإذاعى كمال الضيف بإذاعة سويسرا العالمية أثناء تكريمه بمهرجان لوكارنو عام 1996والذى أثار جدلا واسعا ولكم بعض مقتطفات قصيرة منه :

- ....؟ - صناعة دراما أهم من بناء هرم ..والفن صناعة للآخرين .. فأنت لا تصنع فيلما وتعيش معه أياما وليالى..لتشاهده وحدك أيضا...

- ....؟ - إذا نظرت لنفسى كشخص آخر .. فهذا الفتى يوسف بدأ عمله الفنى وعمره 22 سنة .. قد يكون لديه خبرة باللغة المرئية ولكن خبرته الحياتية قليلة ولن يكتسبها إلا بالسقوط وتعلم الوقوف عدة مرات ...

- ....؟ - جلوسى معك اليوم بلوكارنو يؤكد أن هذا الطريق الطويل الذى يشبه المعجزة يستحق وأن رحلة 38 سنة لم تضع هباء ...

- ....؟ - إذا كان الغرب لا يعرف عن فننا وسينماتنا فهذه المشكلة لا تخصنا .. بل هى مصيبتهم .. لقصر نظرهم .. وجهلهم .. وتخلفهم لو كانوا لا يدركون ...

- ....؟ - ماذا أفعل أكثر من هذا .. فأنا أسعى وغيرى بكل جهد وطاقة من أجل الوصول إلى الآخر .. والآخر لا يريد ...

- ....؟ - خيالهم المريض فى أمريكا أن الإبداع لا يوجد إلا على أراضيهم وأنه لا يدرك غيرهم ...

- ....؟ - لا يمكن مقارنة جيل بجيل آخر .. فكل جيل يأتى بعبقريته .. وهناك من الفنون التى يقدمها الجيل الحالى تتفوق بمراحل على فنون الجيل الجديد ...

- ....؟ - تحديد الفلسفة الاقتصادية بداية الطريق .. ومنع الاحتكار ووجود التنافس الشريف يخلق الإبداع ...

- ....؟ - يزايدون على وطنيتى بمنعى من التحدث المباشر للجمهور لذلك فأنا أرفض الظهور فى التليفزيون المصرى ...

- ....؟ - لا أمل فى وجود حوار بين العرب والأمريكان فهما كقطارين على طريقين متوازيين وكل منهما عبر الآخر ويسير فى جهة مختلفة ...

- ....؟ - حالة البين بين الدول العربية وعدم اتخاذ القرار يؤديان إلى الفشل والدمار فنيا واقتصاديا فكيف يسير العالم إلى الأمام ونسير نحن إلى الخلف بقتل روح الشباب بتهميشهم عمدا ...

- ....؟ - نوهم أنفسنا بأن الأوضاع تسير وندفن رؤوسنا فى الرمال بدلا من المواجهة وهذا سيؤدى بشعوبنا إلى أحد أمرين .. الانفجار أو الانحراف بلا أمل فى العودة ...

- ....؟ - دليلى أننا عندما خضنا الحرب كان هذا هو الاختيار وكان نتاجه جزءا من الانتصار ولو بعودة جزء هام من الأرض المفقودة وهذا هو قيمة الاختيار ...

- ....؟ - إذا كان التفاعل سياسيا إذا فهناك الحوار .. وإذا كان التفاعل دينيا إذا فهناك الشورى بين الأطراف .. وهذا أمر بسيط لو استخدمنا العقل الذى خلقه ربنا ...

- ....؟ - كما انهار سور برلين ستنهار الرأسمالية المتوحشة يوما ما ...

- ....؟ - قلة الأخلاق لا تصل بنا إلى شىء .. وكذلك تحول الدولار إلى صنم يعبده الناس .. فهذه الأصنام لن يجنى أحد من ورائها السعادة التى هى المبتغى الحقيقى لكل إنسان .. فأين الفلاسفة ليدرك الناس ذلك ...

- ....؟ - المتطرفون فى كل الأديان .. فكيف نواجههم ,هذا أهم ما يجب التفكير فيه بهدوء ...

- ....؟ - ابن رشد يطلق عليه فى أوروبا رجل النور .. فأين نحن منه وهو واحد منا ...

- ....؟ - الشورى أقوى من الديمقراطية ألف مرة .. لو فهمنا..

- ....؟ - تسرق وتقتل وتحرق وتدعى أنك تؤمن .. كيف ..!؟.. العقول فى إنجلترا وأمريكا عقول مغلقة ومجرمة بالطبيعة ولا أمل فيها .. وأكبر جرائمهم تبدأ بتصديرهم الجهل لشبابهم قبل أى شىء آخر ...

- ....؟ - على كل عربى أن يعرف ماذا أعطينا للغرب حتى يرد إذلالهم له بما يعطونه اليوم وهو أقل بكثير .. هم يدعون أنهم وهبونا التكنولوجيا .. فشكرا لهم .. ولكننا علمناهم كيف يكونوا بشرا ...



جمال المراغى

المشهد المسرحى



د.أحمد سخسوخ

سيزيف معاصراً

ألقت زوجته بجثته فى ميدان عام بعد أن مات، تأكيداً على وصيته لها، ولكنه حين انتقل إلى العالم الآخر، طلب أن يعود ثانية إلى موطن الأحياء، لكى يعاقب زوجته على ما فعلته بجثته، إذ إن ما قامت به يتنافى مع فضيلة الحب، حتى لو كان قد طلب منها ما فعلته، فقد كان هذا مجرد اختبار لحبها له، ولهذا طلب أن يعود إلى الدنيا ثانية ليعاقبها، وفيما عاد إلى سطح الأرض، ورأى أجساد النساء العاريات على شطآن البحار، واستنشق الهواء النقى، وأحس بلسعة الشمس ساعة الظهيرة، رفض العودة إلى عالم الموتى، فاجتمعت الآلهة لتصدر حكماً ضده لأنه خالف وعده بالعودة إلى العالم الآخر، وصدر الحكم ضده بأن يحمل صخرة من أسفل الجبل إلى أعلاه، لتتنزل من قمته إلى الأرض، فيعاود حمكلها إلى القمة مدى الحياة عقاباً له على ما اقترفه من إثم فى حق الآلهة..

إنه سيزيف بروليتارى الآلهة الذى خرج عن طوعها، فعاقبته، وحمل الصخرة هنا، ليست إلا فعلاً عبثياً يقوم به سيزيف طول العمر، وهو الفعل الذى استعاره ألبير كامو ليصف به الحياة فى بداية أربعينيات القرن الماضى، فالمرء يصحو من نومه ليذهب إلى العمل، ثم يعود إلى منزله يأكل وينام، بعدها يكرر الفعل مدى الحياة..

هذا هو الأصل الأسطورى والتاريخى والفلسفى والأدبى لسيزيف الذى تم معالجته عصرياً فى عرض «العابرون» على مسرح الأوبرا الصغير من إخراج عمر غايات، وبطولة: عماد إسماعيل، وقد حاول النص / العرض تقديم الدقائق الأخيرة فى حياة شخص يستعد للقاء مهم، وهو يقبع داخل أحد الصناديق، فيقوم بعدة أعمال بشكل آلى مثل الحلاقة والاستحمام وتغيير الملابس وغير ذلك من تلك الأفعال التى يقوم بها ويكررها يومياً، ويتم تجسيد كلمات الممثل بحركات يؤديها العابرون من الممثلين فى خلفية المشهد، ويتخذ العمل شكلاً «مونودرامياً»، رغم وجود شخصيات أخرى كثيرة، لكنها - فى الغالب - صامتة، والعرض يصدم المتلقى العادى، بمعنى أنه يخرج عن الأطر التقليدية التى تعارف عليها الجمهور، فنحن بصدد خشبة مسرح عارية إلا ما يحيط بالممثل الأساس ويغطى نصفه الأسفل وسط المسرح.

الممثلون يسيرون فى الخلفية فى إيقاع بطئ ورتيب، ويشكل بطء الإيقاع العمود الفقرى للعرض، مما يصيب الجمهور بالملل الشديد، والعنصر الوحيد الذى أنقذ العرض من السقوط المدوى إلى هاوية الإيقاع، هو أداء الممثل عماد إسماعيل بحضوره القوى، وجهازيه الانفعالى والصوتى المدربين بشكل كبير، وقد استطاعا أن يعبرا عن تلك الحالة العبثية التى تمر بها الشخصية فى لحظاتها الأخيرة، ولولاه لغادر المتفرجون صالة المسرح بسرعة إلى بيوتهم بحثاً عن ضجيج القنوات الفضائية العارية، التى لا تعرف معنى الإيقاع الهابط، رغم ما تقدمه من هبوط وتدنى.

"مفردات العالم الخارجى المحيط بالزنوج فى مسرحية« تى - جين »

ظهر فى القرن العشرين العديد من الأدباء الزنوج الذين حاولوا - فى أعمالهم الأدبية - لفت أنظار العالم إلى الظلم الذى يقع على عاتقهم نتيجة سياسة التفرقة العنصرية على أساس اللون التى تتبعها الدول الكبرى الاستعمارية، هذا الظلم الذى تتعرض له هذه الفئة من المجتمع لا لذنب اقترفوه بل نتيجة لبشرتهم السمراء التى جعلتهم ينتمون لعالم العبيد.

ولهذا حاول الأدباء الزنوج أن تكون أعمالهم الأدبية بمثابة صرخة احتجاج فى وجه ذلك العالم العنصرى الذى يدعى الأخذ بمفاهيم الحرية والمدنية والحضارة وهو لا يعى منها شيئًا.

ومن أهم الكتاب الذين استطاعوا تجسيد معاناة الزنوج فى أعمالهم الأدبية كان الأديب الأمريكى الزنجى "ديريك وولكوت « 1930- » والذى استطاع أن يقهر هذه الأحاسيس المهينة التى يشعر بها الزنوج وأن يحصل بمثابرته وجهده على جائزة نوبل فى الآداب عام 1992.

ومن أهم الأعمال المسرحية التى كتبها "وولكوت" مسرحية "تى - جين وأخواه" التى استوحاها من حكاية شعبية من الهند الغربية عن محاولة ثلاثة أخوة الانتصار على الشيطان. والواقع أن المسرحية بها تجسيد لصورة العالم الخارجى كما يراها الزنوج، تلك الصورة التى تعكس إحساسهم بالاغتراب والقهر فى هذا العالم الموحش واللا إنسانى. وقد استطاع "وولكوت" تجسيد. هذه المشاعر من خلال مفردات العالم الخارجى المحيط من خلال عائلة من الزنوج تتكون من أم طاعنة فى السن وثلاثة أبناء يعيشون فى كوخ بسيط محاط بتلال الغابة وهنا تبدو الإشارة واضحة بأن هذه الغابة معادل موضوعى للعالم الخارجى المحيط بهذه الفئة الضعيفة من المجتمع هذه الغابة التى يسكنها الشيطان، المعادل



ديريك والكوت

الموضوعى لأصحاب البشرة البيضاء، كما تؤكد الأم لأبنائها "الشيطان يسكن خلف هذه التلال الموحشة".

وهكذا تدور أحداث المسرحية إما فى كوخ الأم الذى يجسد مجتمع الزنوج، أو فى الغابة التى تمثل مجتمع أصحاب البشرة البيضاء.

الكوخ الذى يمثل الفقر والضعف "المصنوع من الخشب والقش" فى مواجهة الغابة بتلالها وجبالها والتى يعيش فيها الشيطان متخفيًا فى شكل إقطاعى يمتلك أراضى زراعية. كما أن موقع هذا الكوخ يوحى أيضًا بالموت والفناء، فالكوخ محاط بالمقابر ورائحة الموتى، كما يصفها الضفدع الذى تأتى على لسانه أحداث المسرحية - حينما يصف حياة الأم وأبنائها: "حياة أم عجوز يرقد زوجها بجثته الباردة فى التراب بجوارها، وحيث تغطيه أوراق البامبو، وحيث تنتشر رائحة الأجساد المتعفنة". وتمتد هذه الصورة القاسية لتشمل كل عناصر الطبيعة المحيطة بهذه العائلة فالجو بارد دائمًا، ملىء بالرعد، كما أنهم محاصرون بالأمطار ليل نهار.

وحتى الأصوات المنتشرة فى أرجاء المكان، حزينة تجسد أحاسيس الضعف والفقر والبؤس التى يشعر بها هؤلاء الزنوج فهى إما "موسيقى حزينة تعزف على الفلوت"، أو "موسيقى جنائزية"، أو "صرخات الحشرات" أو "أصوات الرياح".

أم أن الله غضب على هؤلاء الزنوج وعلى الطرف الآخر وفى الغابة يسكن الشيطان الذى يتخفى فى زى إقطاعى يسعى إلى إغواء هؤلاء. الأخوة لاستعبادهم وإذالهم ثم القضاء عليهم فى النهاية، هذا الشيطان الذى يجسد الرجل الأبيض سليل السياسة الاستعمارية العنصرية التى تطيح بآدمية هؤلاء الزنوج البسطاء، الذين لا نصير لهم، وهو ما تؤكده الأم "هنا نموت جوعًا، بينما هناك يأكل الإقطاعى فى أطباق مصنوعة من الذهب". وهكذا يكون الشيطان الذى يخشاه هؤلاء الزنوج هو ذلك الرجل الأبيض الذى يستعمرهم وينظر إليهم باستعلاء وسخرية، وهو ما يظهر فى حديثه مع الابن الأوسط "مى- جين". "لقد راقبتك كثيرًا يا هذا الزنجى المتشرد"، وفى النهاية وبعد أن يقوم هذا الشيطان - المتخفى فى زى إقطاعى - بإنهاك هؤلاء الزنوج فى أعمال حقيرة ينقض عليهم ليلتهمهم دون رحمة "أعدوا طفلاً لعشاء الشيطان". وكأن هؤلاء الزنوج خلقوا إما للاستعباد أو الالتهام من قبل أصحاب البشرة البيضاء.

د. أمانى فهيم

● مسرح «الصوارى» بالبحرين يعرض حالياً مسرحية «درب المصل» للمؤلف فريد رمضان وإخراج خالد الرويعى.

• تم انسلاخ المسرح عن الدين بازدياد المشكلات الاجتماعية فى أثينا، هذه المشكلات التى كان لها من الأهمية مثل ما للدين، حتى يمكن أن تعد التراجيديا اليونانية وجهة نظر سياسة أثينا فى الأسطورة.



جاذبية التمثيل

عندما يقف المتفرجون مشدوهين من فر ط براعة أداء ممثل ما، نجدهم يصيحون بكلمات من نوعية: عظيم، هايل، لديه حضور عال، طاغ، مقنع...إلى آخر تلك التعبيرات التى تدل على استحسانهم لهذا الممثل، والحقيقة إن فن التمثيل لاشك يكتنفه هامش من التعجب الذى يصل أحيانا إلى درجة الذهول والاندهاش من قبل المتفرج، ومرجع ذلك هو تلك الطاقة الكامنة عند الممثل، والتى تجعل من أدائه ساحرا وآسرا وربما فاتنا ومن ثم، فإن طاقة الممثل، وقبوله، وحضوره، وحيويته، وقدرته، وفاعليته، وهيمنته، هى مترادفات تصب جميعها فى تفسير السبب فى جاذبية الممثل، التى هى طاقته الكامنة بداخله، والتى تشكل قاعدة انطلاق أدائه الذى يتجلى ليحدث حالة من التأثير الطاغى فى المتفرجين.

وهنا تتدفق الأسئلة فى رأس كل متأمل فى فن التمثيل: هل هذه الطاقة تعد عنصرا متأصلا فى أى ممثل يمتلك الموهبة؟ أم أنه يمكن اكتسابها بالمران والخبرة المتراكمة ؟، وهل هذه الطاقة شئ مادى يمكن الإمساك به حتى يمكن تدريبها وتطويرها أو إنماؤها؟،وإذا كانت الإجابة هذه أو تلك،فأين يجد الممثل تلك الطاقة ؟ ، وقد حاولت تقاليد المسرح فى العالم شرقا وغربا أن تتعرض بالتعريف والتحليل لمفهومها وفقا لأسس فلسفية أو تقنية، حيث دلت طاقة المؤدى فى مسارح الشرق الأقصى على عدد من المعانى، فمنها ما يعرف باسم الحضور presenceأوً الحياة، وهو مصطلح يعنى الوجود الذى يأخذ شكلاً أو صورة يمكن من خلالها خلق الوحدة الفنية المتضافرة مع حقيقة أفعال وأقوال المؤدى، ومن ثم، يعد الحضور هو الخاصية التى يتميز بها الفن والخلق الابداعى، ويستخدم أهل جزيرة بالى كلمات مثل Taksuوهى نوع من الإلهام المقدس الذى يستولى على كيان المؤدى دون أن يخضع لسيطرته، فهو خارج نطاق إرادته، و كلمة cest Karaوهى القوة التى يكتسبها المؤدى من خلال التدريب المنظم بشكل صارم، وكلمة Bayuوتعنى الريح، كما تعنى النفس، وتستخدم لوصف حضور المؤدى، وتشير أحيانا إلى التوزيع الصحيح لطاقة المؤدى، وفى أحيان أخرى تصف ازدياد القوة التى ترتفع بمستوى الجسد، والتى يتولد من تكاملها الحياة، أما الصينيون فيستخدمون كلمة Kung-foوتعنى القدرة على التحمل والمثابرة، أو القدرة على المقاومة ability to resist كما تعنى نوعا من الفنون القتالية التى تشير إلى نظام ما، أو قدرة، يتم اكتسابها بالمجهود المتواصل، كما تعنى أيضاً العمل الذى يتم إنجازه، وبالإضافة إلى ذلك فان هذه الكلمة تستخدم لوصف البعد غير المدرك بالحواس أوغير المحسوس الذى يطلق عليه حضور المؤدى Performer’ Presence sوبشكل عام فإن مفهوم الطاقة – energy بوصفها القوة أو ألفاعلية – مأخوذة من en-ergon بمعنى: (فى حالة عمل) At workالذى يرتبط بحافز خارجى، وبإفراط فى النشاط العضلى والعصبى، وفى ذات الوقت فهو يشير إلى شيئ باطنى حميم ينبض فى اللاحركة والصمت، قوة مدخرة تتدفق عبر الزمان ولكنها لا تتشتت أو تندثر فى المكان، وهى أيضا ?درجة حرارة شخصية، يحددها المؤدى، يوقظها، يصوغها.. هى فوق كل شيئ، وقبل كل شيئ تحتاج إلى من يستكشفها، ونجد باربا يحاول تعريف الطاقة بمنتهى البساطة بأنها: الدخول فى عمل، أو هى تجنيد الممثل لقواه البدنية والنفسية والعقلية، عندما يواجه بمهمة تتعلق بالأداء، ومن ثم، فإن الطاقة هى قدرة المؤدى على الدخول فى البيئة المحيطة والتكيف معها وتكييفها، وبإمكان طاقة المؤدى أن تأخذ شكلاً لفعل دقيق فقط فى حالة دخولها فى علاقة مع شيئ دقيق، وعلى ذلك يمكن القول إن الطاقة بشكّل عام هًى تلك الكيفية التى يصبح بها للممثل حضوراً يجذب انتباه المشاهدين، أما كلمة Bi0sاليونانية تعنى الحياة وهى



الطاقة عنصر متأصل فى أى ممثل يمتلك الموهبة



هناك إجراءات مصممة لتدمير المراكز الخاملة فى جسد الممثل



نفس الممثل هى نموه المحتمل وفهمه المحتمل

تلخيص لجملة body-in-lifeوهى المصطلح الغربى المقابل لمصطلح الحضور كما هو فى مفهوم تقاليد الشرق الأقصى يعنى الكيفية التى يتم بها السيطرة على الجسد الحى، وفى اللغة الإنجليزية هناك أكثر من مصطلح يدل على هذه الطاقة مثل:energy – power capacity - ability- وفى اللغة الفرنسية نجد كلمة energio?كما نجد مقابلا ?لها فى اللغة السنسكريتية لغة الهند القديمة وهى كلمة: ?Paranaويستخدم اليابانيون كلمات عديدة أهمها Li – Aiوتعنى التوافق العميق، كما تشير إلى جزء معين من الجسد وهو (الأرداف) hips والذى يرتبط بحركة السيقان، ومما سبق نجد أن كل هذه المصطلحات تصف شيئا لايمكن إدراكه بالحواس، ويصعب تعريفه بالكلمات، ومن ثم، يصعب تحليله أو تطويره أو التحكم فيه !!! إذن ماهى الإجراءات التقنية الممكنة للممثل حتى يكتسب هذه القوة.. هذه الحياة.. ؟!!! هذه الخاصية: غير الملموسة ! .. صعبة التوصيف !..غير القابلة للقياس !!! إن تلك الإجراءات كما يرى باربا مصممة لتدمير المراكز الخاملة الكسولة فى جسد المؤدى، بهدف تغيير التوازن المعتاد فى مقابل القضاء على الحركة اليومية المعتادة، ويعنى ذلك أن الطاقة تكتسب شكلا سلوكيا يوميا إضافيا من خلال التكنيكات التى يجرى تناقلها للمؤدين ربما من التوارث التقليدى، أو من التدريبات المستمرة، أو من خلال بناء الشخصية وهى تمدد وتضخم حضورها، ويعنى هذا ضرورة أن يعمل الممثل على نفسه داخليا?وخارجيا?حتى يجد الوسائل المبدئية لإثارة هذه الريح، التى تبعث الحياة فى أدائه، وفى هذا يقول المخرج الانجليزى بيتر بروك:"إن على الممثل أن يعطى من نفسه طوال الوقت، إن نفسه هى نموه المحتمل، وهى فهمه المحتمل"، ويعنى هذا إنه يقوم باستغلال أو استخدام هذه المادة التى هى(نفسه) لينسج منها تلك الشخصيات والأدوار التى يضطلع بها، مما يمكن معه القول إن هذه الطاقة التى نتحدث عنها هى المعين الذى لا ينضب لإبداعه العميق، ولاشك إذن أنها لابد وأن تكون سمة أصيلة فى كل ممثل موهوب موهبة حقيقية.

وإذا فكرنا فى هذه الطاقة بطريقة أكثر عملية ونفعية، بمعزل عن الفلسفات والرؤى النظرية، فسوف نجد أن لها علاقة مباشرة بقوى الممثل العضلية والعصبية، والتى يتمكن من منحها شكلا أو صورة أثناء الأداء على خشبة المسرح، أو أمام الكاميرا، أو حتى خلف الميكروفون ! ، وأن تكون تلك الصورة التى يبتدعها الممثل ناتجة عما هو غير معتاد فى حياته اليومية، وهو الأمر الذى يتفق مع ما جاء فى أنثروبولوجيا المسرح، وهو العلم الذى يدرس سلوك الإنسان فى حالة الأداء، والذى يفحص المبادئ التى يستطيع المؤدون بها صياغة قواهم العضلية والعصبية وفقا ?لشروط غير موجودة فى حياتهم اليومية.

الأمر إذن يتعلق بتلك الجهود الايجابية الكامنة التى تكمن فى سلوك الممثل الموجه نحو غاية ما، وهى بناء مراكز ثقل الشخصية التى يؤديها، ولكى ينطلق لبذل تلك الجهود عليه أن ينمى بداخله شعورا بأن لديه طاقة كامنة، وأنه بصدد السيطرة عليها، وذلك بإتقانه لأوضاع دقيقة، ومحددة، يستمد وجودها من المغايرة فى توازن جسده عما هو معتاد، ومن فاعلية التوترات المتعارضة التى تمدد، وتزيد، وتضخم من ديناميكيات ذلك الجسد، فى محاولة لبناء هذا الجسد من أجل الخيال الفنى، الذى يتطلب منه أن يكتشف ميوله الفردية بالنسبة للطاقة، وأن يصون إمكانياته، وقدراته، وتفرده، حتى يصبح فى النهاية آسرا وجاذبا الجمهوره.



د.مدحت الكاشف

• من احتفالات ديونيسيوس والشعائر المرتبطة به، ومن المحادثات التى كانت تجرى على ألسنة شخصيات الملاحم تولد المسرح، وكانت هذه المحادثات «التى تستلزم شيئا من البراعة التمثيلية فى الرواية هى حلقة الاتصال بين تلاوة الملحمة، وتمثيل الدراما».

مســـرحنا
جريدة كل المسرحين



العقيد القذافى: شكسبير عربى وباحث يهودى: شكسبير وهم

من حق المتخصصين فى تراث شكسبير المسرحى والشعرى، والمعنيين بشخصيته أن يبحثوا فى سيرته الذاتية الضائعة فى متاهات التاريخ، ويحاولوا تفكيك الكثير من الألغاز، والأحجية المغلقة على نفسها، التى تغلف حياته، كما يصفها جهاد الترك، والتى كلما تقادم عهدها ازدادت صمتاً على صمت. ولكن ليس من حق هؤلاء أن ينفوا وجوده، أو يشككوا فى هويته، أو ينسبوا تراثه إلى شخصيات معروفة أو مجهولة، استناداً إلى تخمينات وتخيلات ودلائل ضعيفة، أو بدوافع غير نزيهة.

لقد بدأت الأسئلة حول هوية مؤلف (هاملت، وماكبث، وعطيل، والملك لير)، وغيرها من المسرحيات العظيمة والسونيتات الرائعة، مع أبناء جلدته الفكتوريين، الذين رفضوا أن يصدقوا أن ابن أسرة فقيرة يستطيع كتابة شعر ومسرحيات بهذا المستوى، وبحثوا عن الفاعل بين أبناء الطبقة العليا: فرنسيس بيكون، "المحامى والنائب"، كريستوفر مارلو، "المسرحى الآخر فى زمن شكسبير"، إدوارد دى فير، "النبيل والشاعر المسرحى"، وإرل داربى السادس، "الجامعى وعاشق المسرح". ولكن هؤلاء الفكتوريين لم يتوصلوا إلى دليل واحد مقنع. وقد عزا البروفيسور بريان فيكرز، الخبير الشكسبيرى، شكهم فى هوية الشاعر إلى الجهل والتكبر الطبقى. كما فنّد فيكرز ادعاء الباحثين برندا جيمس، ووليم روبنستاين، فى كتابهما المشترك (الحقيقة ستظهر: كشف القناع عن شكسبير الحقيقى) بأن السير هنرى نيفيل، المالك الثرى والنائب فى البرلمان وسفير بريطانيا فى فرنسا، الذى ولد قبل شكسبير بعامين وتوفى قبله بعام، وأتقن لغات عديدةً، وطاف فى أوربا، وغرف من مكتبته الغنية ثقافةً واسعةً، هو مؤلف المسرحيات التاريخية المنسوبة إلى شكسبير، فنّد هذا الادعاء بأن الأرستقراطيين، بمن فيهم السير نيفيل، أمضوا معظم وقتهم فى الصيد، ولم يتنازلوا بالكتابة للمسارح العامة المكتظة المعبأة بروائح أبناء الطبقة العاملة.

أستاذ الأدب المقارن فى جامعة أكسفورد، الدكتور صفاء خلوصى (من العراق)، كان أول وآخر باحث عربى ادّعى فى مطلع ستينيات القرن الماضى بأن شكسبير ليس من أصل إنجليزى، بل من أصل عراقى، وأن والده أو جده من جنوب العراق، واسمه «الشيخ زبير» نسبةً إلى قضاء الزبير فى البصرة، وقد هاجر من الأندلس إلى إنجلترا فى القرن الخامس عشر، وهناك تحول اسمه على ألسنة الإنجليز إلى "شيك زبير" ثم إلى شكسبير!! وسوّغ ادعاءه بأن كلمة "شكسبير" ليس لها معنى فى اللغة الإنجليزية ومعاجمها، متناسياً أن مئات الأسماء العربية ليس لها، أيضاً، معنى فى اللغة العربية ومعاجمها، لأن فيها أسماء أعجمية.

ومن أبرز من أيّد البروفيسور خلوصى فيما ذهب إليه، الرئيس الليبى معمر القذافى، قائلاً : إن أصل شكسبير العربى أمر معروف، فـ «شيخ زبير يعنى الشيخ زبير. شيك يعنى شيخ. سبير يعنى زبير. يعنى الشيخ زبير. الشيخ زبير بن وليم، أو وليم بن الشيخ زبير، فالقضية محسومة لاشك فيها» !! يعنى عنزة ولو طارت!

وتلى البروفيسور خلوصى، البروفيسور مارتينيو إيفار، أستاذ الأدب فى جامعة صقلية، مدعياً بأن شكسبير من عائلة صقلية هاجرت إلى إنجلترا بسبب الاضطهاد الدينى، وأن اسمه الحقيقى «كرولانزا» ودليله على ذلك أن كلمة شكسبير هى المقابل لاسم عائلة «كرولانزا» فى الإيطالية!

ومؤخراً زعم باحث اسمه جون هادسون، حسب التقرير الذى نشره موقع (إيلاف) الإلكترونى، نقلاً عن وكالة أنباء نوفوستى الروسية، أنه توصل، من خلال دراسة حديثة أعدها، إلى أن شكسبير شخص وهمى، وأن جميع ما كُتب تحت هذا الاسم (يقصد تراث شكسبير كله) يعود إلى امراة يهودية اسمها «إميليا بوسانو لانييه» وهى ابنة لأم وأب يهوديين هاجرا من إيطاليا. وكانت «لانييه» أول امرأة نشرت مجموعة من الأشعار فى عام 1611. ويعتقد الباحث (البروفيسور) هادسون بأنها انتحلت اسم الرجل (شكسبير) عمداً كى تتجنب الوقوع فى مصائب كانت تنتظر أى امرأة مبدعة فى ذلك العصر.

هكذا، بمنتهى البساطة، يريد جون هادسون أن يمرر فريته علينا. يحاول أن يخدعنا بأن أعظم ما أنتجته العبقرية المسرحية فى تاريخ البشرية، ومنها مسرحية (تاجر البندقية)، التى يفضح فيها شكسبير جشع المرابى اليهودى (شايلوك)، وانحداره الأخلاقى، ولذلك تعدّها إسرائيل مسرحيةً معادية للسامية، هى من تأليف امرأة يهودية مجهولة اسمها «لانييه» فى حين كانت 90 بالمائة من النساء فى إنجلترا آنذاك أميّات، وكان شكسبير محاطاً بنساء لا يستطعن قراءة حرف واحد مما يكتب حينما كتب (روميو وجولييت)، كما يقول بيتر أكرويد، فى كتابه الضخم الأخير (560صفحة) الذى يحمل عنوان (شكسبير: السيرة الذاتية)، الصادر فى لندن عام 2005.

أجل يريد هذا الباحث أن يستغل اللغز المحير، الذى يحيط بحياة المسرحى والشاعر الساحر شكسبير، ليقنعنا بادعائه الباطل، المتناغم مع الحقد الصهيونى الأعمى على شكسبير، الذى ما انفك يصب جام غضبه عليه فى دراسات مستفيضة تزعم أن شخصيته ليست إلاّ شخصيةً وهميةً كانت تخفى، من خلالها، أسماء أدباء لم يرغبوا فى الإفصاح عن شخصياتهم الحقيقية لئلا يتعرضوا إلى البطش! بينما يعلم المطلعون على التاريخ البريطانى أن البطش باليهود والتنكيل بهم كان جزءاً من الثقافة الشعبية، والسلوك اليومى فى المجتمع الإنجليزى آنذاك.

الحقد الصهيونى الأعمى يدعى بالباطل على الكاتب العظيم

النبلاء فى عصر شكسبير لم يكن لديهم وقت للكتابة وكانوا مشغولين بالصيد

عواد على

فضاءات حرة



د. حسن عطية



الرقيب .. صديقى المسكين

مسكينة الرقابة فى مجتمعنا ، ومساكين أصدقاؤنا الذين يعملون بها ، وأقصد بالرقابة هنا الإدارة المركزية للرقابة على المصنفات الفنية بوزارة الثقافة وإدارة الرقابة بالتليفزيون المصرى الملقبة بـ (الإدارة المركزية لمراجعة المواد والنصوص والبرامج) ، فكلاهما والعاملين بهما يظلمهم المجتمع الذى صنعهما ، رغم أن الرقابة كرقابة تجسد مفهوما مناقضا لمفهوم الحرية الذى نتحدث ليل نهار عنه ، ويستبعد كل منهما الآخر بالتبادل ، إذا ما نظرنا إليهما بمنظور مثالي مطلق ، يرى أن الحرية هي تقرير الروح الفردية لمصيرها وفق إرادة لا تحددها قوانين المجتمع ، وتعد الرقابة بالتالى عائقا يهدد حرية هذه الروح الفردية المبدعة فى انطلاقها ، مما يستلزم رفضها ، إما إذا أدخلنا الضرورة كمبدأ ، باعتبار أن الحرية هي إدراك الضرورة المتجلية في القوانين الموضوعية التي تحكم المجتمع ، مما يخلق مبدأ المسئولية المرتبط بدور الفرد الفاعل في مجتمعه ، فسوف ندرك أن قوانين الرقابة ، ككل التشريعات القانونية ، تعكس أوضاعا اجتماعية معينة ، تسود المجتمع في فترة زمنية محددة ، معبرة بالضرورة عن إرادة القوى المهيمنة على المجتمع ورؤيتها الأخلاقية للعالم ، ومن ثم فإن أي تغيير في تلك الأوضاع الاجتماعية القائمة ، وأي حراك للقوى المهيمنة ، يؤدى بذات الضرورة لتغير الرؤية للعالم ، مما يتطلب قوانينا خاصة للتحكم في حركة تداول إبداع المجتمع ورقابته لصالح القوى الاجتماعية الجديدة وعلاقات الإنتاج السائدة والعلاقات الاجتماعية القائمة على أساسها ، والتي تشكل في تفاعلها نسقا من الأفكار تعمل على المحافظة على المجتمع وعلاقاته الداخلية في فترة زمنية محددة ، وتتحمل بذلك مسئوليتها تجاهه ، سواء اتفقنا أم اختلفنا على حجم ومدى هذه المسئولية.

ومع ذلك فإن هذه الرقابة بجهازيها ، تقع اليوم بين مطرقة المبدع وسندان المجتمع ، تترك الحرية للمبدع ، فتنهال المقالات الصحفية ، والمكلمات التليفونية فى برامج التوك شو تهاجم ما تسميه بأفلام العرى ومسرحيات الجرأة ومسلسلات الخيانة ، فتطبق الرقابة الخناق على أصحاب هذه الأفلام والمسرحيات والدراما التليفزيونية ، فتصرخ مقالات أخرى ، وتنهمر مكالمات مغايرة تطالب بالحرية الفكرية والتعبيرية التى تلائم حرية الاقتصاد التى يتغنى بها الطير فى سماء الوطن.

والأمر فى الحقيقة يتجاوز مسألة الخلاف بين متحررين ومحافظين ، وبين تفسير رقيب ورقيب ، وإنما يتعلق بهذا التراجع الرهيب فى عقل المجتمع الثقافى ، فبينما يرفع المجتمع شعار أدم سميث "دعه يعمل ، دعه يمر" ، يتغاضى عن بقية الشعار الليبرالى : "دعه يعتقد ويفكر ويعبر" ، ويوافق على حرية التجارة ، ويصادر حرية الفكر ، ولم يكتف بوجود أجهزة رقابة إدارية يمكن الخلاف والاختلاف معها ، والصراع وصولا للقضاء ، بل خلق أجهزة رقابة من الصعب منازلتها ، تتشح بسمعة الوطن أحيانا ، وتغرق فى الأخلاق غالبا ، وتصادر أية حرية باسم الدين دائما ، إلى الدرجة التى كررت معها متحدثة بالتليفون مع المخرج "محمد فاضل" مساء الأحد الماضى ببرنامج العاشرة مساء رفضها للأفلام المعروضة فى دور السينما مرددة "هذه الأفلام التى لا يرضي عنها ربنا ورسوله" !!

إدخال الرب والرسول فى اختلاف الآراء الفنية على فيلم أو مسرحية ، يؤدى بالحتم لمصادرة أى رأى وأى عمل إبداعى ، ولا يجعل الرقباء وحدهم المساكين ، بل يجعل المجتمع بأكمله فى غاية المسكنة والبؤس.

• مركز طلعت حرب الثقافى يواصل تنظيم ورشة حكى بعنوان «حواديت ماما هالة» للأطفال يوم الثلاثاء أسبوعيا.



• بدخول أحمد شوقى ميدان المسرح تأكد المسرح فى الحياة المصرية فناً أدبياً قائماً بذاته، ولم يبق أمام هذا المسرح بعد التجارب الطويلة التى خاضها وصولا إلى هذه المرحلة، إلا أن يخطو خطوة أخرى نحو المسرحية العالمية.

«صناع المسرح المصرى» والفرص المهدرة

من هانت عليه نفسه فقد هان على الآخرين مقدمة د. سخسوخ بها الكثير من المغالطات لم يلتزم بأى منهج تصنيفى محدد الصور كانت تشغل المساحات الفارغة بطريقة مقحمة هناك فوضى فى استخدام المصطلحات لايجب أن تصدر عن رجل أكاديمى

هناك حكمة بليغة تقرر بأن "من هانت عليه نفسه فقد هان على الآخرين"، وقد هانت علينا أنفسنا كمسرحيين فكان من الطبيعى أن نهون على المشاهدين والقراء، فيعزفون عن مشاهدة عروضنا وعن قراءة أعمالنا الأدبية، وذلك لأننا تصورنا غياب كل من يملك القدرة على الفهم أوالتذوق، واستخففنا بالعقول وبحثنا عن تحقيق المكاسب السريعة فضاعت جهودنا هباء منثورا.

لقد تذكرت هذه الحقائق الجلية بمجرد تصفحى لتلك الأجزاء الثلاثة التى صدرت تحت عنوان "صناع المسرح المصرى" بمناسبة انعقاد الدورة الثالثة للمهرجان "القومى للمسرح المصرى"، لقد حرصت فى البداية على اقتناء هذه الأجزاء الثلاثة بشدة، وتعجبت من توزيعها مجانا، وقررت الاحتفاء بها والكتابة عنها، وأنا على اقتناع بأننى قد حصلت على صيد ثمين، ولكن للأسف خابت توقعاتى بمجرد تصفحها، ولا أعلم من صاحب قرار الموافقة على إصدارها بهذه الصورة المخزية؟!.

لقد تصدر جميع الأجزاء اسم د.أحمد سخسوخ كمؤلف!، وكنت فى العام الماضى قد طالبته بوصفه المشرف على إصدار الكتاب التذكارى للمهرجان القومى للمسرح المصرى بضرورة أن تتضمن المادة المخصصة بالفنانين المكرمين القائمة الكاملة لأعمالهم، وأن تتم كتابة دراسات نقدية قيمة عن إسهامات كل منهم، وهو مالم يتحقق هذا العام أيضا!!، واعتقدت خطأ للأسف أنه سوف يبذل قصارى جهده فى هذه الإصدارات، ولكن تبدد أملى وفقدت طموحاتى بمجرد قراءة المقدمة التى كتبها حيث جاء بها: (ليس هذا كتابا دراسيا أو أكاديميا، إذ راعيت عند كتابته أن يكون سهلا ورشيقا فى غير تخصص ليكون فى متناول القارئ العادى، وفى الوقت نفسه يمكن أن يكون ذا فائدة للمتخصصين) وأرى أن هذا الكلام به الكثير من المغالطات، ومن بينها مايلى:

أولا: أن هذا الكتاب يوزع مجانا على المتخصصين فقط والمشاركين فى فعاليات المهرجان القومى للمسرح المصرى، وبالتالى لايصل إلى القارئ العادى.

ثانيا : أن الكتاب بهذه الصورة لايمكن أن يكون ذا نفع للمتخصصين، وحسنا فعل الكاتب حينما أقر بنفسه احتمالية أن يكون ذا نفع!!.

ثالثا : إذا كان الناقد والمؤلف المسرحى والأستاذ الأكاديمى والعميد السابق للفنون المسرحية يقر بنفسه أنه لايقوم بتقديم كتاب متخصص أو كتاب أكاديمى فمن ذا الذى نطالبه بعد ذلك بتقديم مثل هذه الإصدارات المتخصصة؟ خاصة وأن الموضوع الذى يتم تناوله هو تاريخ ومسيرة المسرح المصرى الذى لايصح أن نعبث به أو نتعامل معه بمثل هذا الاستهتار.

هذا ويستكمل الكاتب اعترافه بالتقصير فيكتب فى المقدمة: (وأعترف أن الكتاب بأجزائه الثلاثة الأولى لايحوى بين ضفتيه كل الذين شاركوا فى صنع مسرحنا عبر تاريخه، ويرجع هذا فى الواقع إلى اختياراتى الشخصية بما فيها من قصور ذاتى...)، فهل يكفى هذا الاعتراف لتبرير إصدار الأجزاء الثلاثة بهذه الصورة المشوهة ؟؟، إننى أرى خطورة كبيرة من اتخاذ هذا المنهج، فقد نلتمس له العذر وقد يصبح الأمر مبررا إذا قام بإصدار هذه الكتب على نفقته الخاصة، ولم يقم بتحميل تكلفتها للدولة مما يعد إهدارا للمال العام واستنزافا لأموال دافعى الضرائب.

وإذا كان هناك وعد من الكاتب بإصدار أجزاء تالية، بحثا عن صناع مسرح آخرين!! وهم كثيرون ومعروفون بالطبع، فهل سيكمل مشروعه بنفس الطريقة ودون الالتزام بمنهج تصنيفى محدد؟، وإذا كان من خلال الأجزاء الثلاثة قد وصل إلى الكتابة عن جيل فتحية العسال (فى التأليف) وسمير العصفورى (فى الإخراج)، ود.سمير سرحان (فى النقد) فهل سيرتد إلى الماضى ليتناول إسهامات ألفريد فرج، ونعمان عاشور ومحمود دياب، وميخائيل رومان (فى التأليف)، وإسهامات حمدى غيث، وعبد الرحيم الزرقانى، وكمال ياسين، وأحمد عبد الحليم، وأحمد زكى (فى الإخراج)، وإسهامات د.لويس عوض، ود.رشاد رشدى، ود.إبراهيم حمادة، وفؤاد دوارة، وجلال العشرى، وفاروق عبد القادر (فى مجال النقد)، وجميعهم مجرد نماذج تؤكد مدى القصور فى هذا الكتاب.

وقد كتب المحرر فى المقدمة أيضا: (وأدين بالشكر إلى الفنان محمود الهندى الذى قطع رحلة بحث شاقة للعثور على آلاف الصور...من كهوف الماضى البعيد...إيمانا منا بعصر الصورة التى تشارك فى تكوين المعلومة ...وسط كل مغريات التكنوإلكترونية...) وأرى أن هذا الكلام به العديد من المغالطات أيضا لأن عصر الصورة فى عصر المغريات التكنوإلكترونية يتطلب أولا ضرورة وضوح معالم الصورة فلا تصبح مجرد أشباح وخيالات كما جاءت بهذه الإصدارات، كما يتطلب بالضرورة ارتباط الصور بالموضوع ارتباطا حقيقيا ولاتصبح الصور مجرد فرصة لشغل المساحات الفارغة بطريقة مقحمة، كذلك لايمكن أن تكون من سمات عصر الصورة إلغاء المعلومة الموثقة أو الشرح الوافى، فهذا بالطبع فهم خاطئ يعود بنا إلى العصر البدائى قبل استخدام اللغات المكتوبة، إذ يجب أن تتكامل الكلمات مع الصور تكاملا حقيقيا، وبالتالى فإن تقديم هذه الإصدارات بهذه الصورة المشوهة لهو شئ يدعو للأسى حقا، إذ بلغت المساحة المخصصة للكتابة ما يقرب من 210صفحات فقط من إجمالى عدد الصفحات 1560صفحة، وبالتالى تقل النسبة المخصصة للكتابة عن 14%!! .هذا ويجب التوقف أيضا عند عبارة (رحلة بحث شاقة للعثور على آلاف الصورمن كهوف الماضى البعيد) حيث إن جميع هذه الصور لم يمر عليها أكثر من مائة عام، بل إن أغلبها لم يمر عليه أكثر من ثمانين عاما، وأغلبها وإن لم يكن جميعها محفوظة بالمركز القومى للمسرح وأرشيف الصحف القومية.

هذا والجدير بالذكر أن عددا من فصول هذا الكتاب قد سبق للكاتب نشرها ضمن إصدارات مستقلة ومن بينها على سبيل المثال: كرم مطاوع (أكاديمية الفنون 1993) سعد وهبة (أكاديمية الفنون رواد وأساتذة المسرح المصرى المعاصر (أكاديمية الفنون 1998) توفيق الحكيم (الهيئة المصرية العامة للكتاب 1999) عبث يوسف إدريس وصلاح عبد الصبور (المركز القومى للمسرح 2001) نجيب الريحانى (الهيئة المصرية العامة للكتاب 2002).

ونظرا لخطورة تداول مثل هذه الإصدارات والتى من المفترض أن تصبح مرجعا للأجيال التالية، خاصة وأنها قد صدرت عن جهة رسمية، فإننى أرى ضرورة تسجيل بعض الملاحظات والحقائق النقدية.



ملاحظات و حقائق نقدية

أولا :- يكشف هذا الكتاب عن ظاهرة سلبية وخطيرة فى حياتنا الثقافية، وهى ظاهرة الجزر المنعزلة لمؤسساتنا الثقافية، كما يثبت ذلك التنافس السلبى فيما بينها، إذ كيف يصدر هذا الكتاب عن طريق بعض المؤسسات الثقافية بوزارة الثقافة وبعيدا عن المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية ؟!.

ثانيا :- يكشف هذا الكتاب أيضا عن ظاهرة سلبية أخرى فى حياتنا الثقافية حتى على مستوى المتخصصين، ألا وهى فوضى استخدام المصطلحات والمسميات، إذ كيف يتسنى كتابة كلمة "تأليف" لكتاب توثيقى عن تاريخ ورواد المسرح المصرى، وهل يمكن القيام بتأليف جديد لتاريخ قديم لم يعاصره الكاتب ؟!، وكان الأجدر بالطبع كتابة إعداد أو توثيق أو صياغة أو مختارات، خاصة وأن أغلب الكتابات قد جاءت على ألسنة بعض الرواد من خلال مذكراتهم.

ثالثا- مثل هذه الكتب أو المراجع التى تتناول تاريخ الفنون والمساهمات الإبداعية المختلفة لرواد الفن المسرحى يجب أن تعتمد على معلومات فنية موثقة، ولذلك يكون من الضرورى ذكر المصادر المختلفة للمعلومات.

رابعا- مثل هذه الأعمال الموسوعية يفضل أن يشارك فى تحريرها نخبة متخصصة من المؤرخين والنقاد والباحثين، وذلك ليس فقط لتوزيع ذلك الجهد الشاق عليهم، ولكن أيضا لضمان جودة الموضوعات المنتقاة وتكامل المعلومات وحسن الصياغة من خلال تلك المعايير التى يتم الاتفاق عليها أولا.

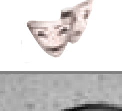
خامسا- مثل هذه الأعمال الضخمة والتى تحمل طموحات - قد تكون مزيفة -يجب أن تتم مراجعتها بدقة من خلال لجنة متخصصة أو أحد كبار المؤرخين، خاصة إذا اضطلع فرد واحد بتحريرها، وذلك مهما كانت ثقافة ودقة هذا الفرد ومهما كانت أسباب تصديه بمفرده لهذا العمل.

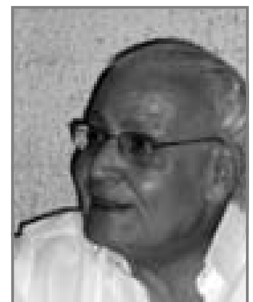
سادسا- تتطلب مثل هذه الأعمال فترات زمنية كافية للإعداد، وبالتالى ليس هناك مبرر لسرعة إصدارها بصورة غير متكاملة بحجة مواكبة أنشطة المهرجان، وكان يمكن فى حالة الضرورة القصوى الاكتفاء بإصدار جزء واحد يتم تدقيقه جيدا بدلا من إصدار ثلاثة أجزاء بهذه الصورة.



أحمد زكى

مقدمة د. سخسوخ بها الكثير من المغالطات

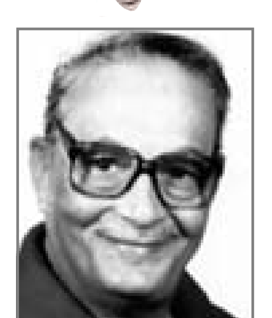




فاروق عبدالقادر

لم يلتزم بأى منهج تصنيفى





عبدالمنعم مدبولى

من هانت عليه نفسه هان على الآخرين

سابعا- إذا تطلب الأمر إصدار هذا العمل فى أكثر من جزء، يكون من الضرورى أولا وضع خطة للعمل، تحدد العدد الإجمالى للأجزاء، وكذلك عدد الفنانين الذين سيتم تناول إسهاماتهم بكل جزء، وأيضا تحديد منهج التصنيف الذى ستتم الاستعانة به، والذى يفضل أن يكون تاريخيا فى مثل هذه الأعمال، وحتى لو تم اختيار المنهج الموضوعى طبقا للمهن المختلفة مثلا فإنه يجب إعداد قوائم مسبقة بمن سوف يشملهم كل جزء من هذا الكتاب.

ثامنا- حينما يكون العنوان المختار " صناع المسرح المصرى"، وليس بعض الصناع يكون من المستحيل إغفال جهود بعض الرواد والفنانين الكبار وعدم تخصيص فصول عن مساهماتهم، ومن بينهم على سبيل المثال: سليم النقاش، يوسف الخياط، سليمان قرداحى، أبو خليل القبانى، إسكندر فرح، يوسف الحداد، وكذلك إذا تم إغفال عددًا كبيرًا من المبدعين كاستيفان روستى، وحسن البارودى، وفاخر فاخر، وأمينة رزق، وعبد الوارث عسر، وعبدالله غيث، وتوفيق الدقن، وسناء جميل، وغيرهم كثيرين، يكون من الصعب إغفال نخبة من كبار المؤلفين وفى مقدمتهم: بديع خيرى، أمين صدقى، إبراهيم رمزى، أحمد شوقى، عزيز أباظة، على أحمد باكثير، فتحى رضوان، ألفريد فرج، نعمان عاشور، محمود دياب، ميخائيل رومان، عبد الرحمن الشرقاوى، وكذلك نخبة من كبار المخرجين ومن بينهم: حمدى غيث، عبد الرحيم الزرقانى، كمال ياسين، أحمد عبد الحليم، أحمد زكى، عبد المنعم مدبولى، السيد راضى، وأيضا يصعب إغفال جهود نخبة من كبار النقاد من بينهم على سبيل المثال: عبد المجيد حلمى، محمد تيمور، د.لويس عوض، د.رشاد رشدى، د.إبراهيم حمادة، فؤاد دوارة، جلال العشرى، فاروق عبد القادر، فجميعهم قد شاركوا فى إثراء مسيرة المسرح المصرى، وللأسف فقد أفرد الكتاب صفحات لمن هم أقل موهبة وإبداعا وأيضا أقل مشاركة على مستوى الكم.

تاسعا- يتضمن هذا الكتاب عددا كبيرا من الصور، وهذا فى حد ذاته قد يكون مفيدا فى حالة إرتباط الصور بالموضوعات، وفى حالة أن تكون الصور واضحة المعالم ومطبوعة بحالة جيدة، ولكن للأسف فقد جاءت الصور سيئة للغاية خاصة بعد تكبير كل صورة لتطبع على صفحتين!!، وللأسف فقد كانت هذه الصور فى أحيان كثيرة بعيدة كل البعد عن الموضوع، وأشهر نماذج لذلك صور الأفلام، وكذلك صور بعض الأماكن أو صور الشخصيات المكررة فى كل الفصول.

عاشرا- جاءت المادة التحريرية وكأنها مجرد تجميع لبعض النوادر الشخصية، فلم يتضمن الفصل الخاص عن أى رائد من الرواد المسرحيين القائمة الكاملة لأعماله وإسهاماته الفنية، أو تحليلاً نقديًا لأهمية هذه الإسهامات، أو بيانًا لأسلوبه الفنى ومراحل تطوره الفنية، ولكن المادة المنشورة تضمنت فقط شذرات من هنا وهناك بغير منهج محدد أو رابط بينها.

- وأخيرا فإن هذا الكتاب يعتبر خدعة أدبية وأكذوبة فنية، وأطالب بمصادرته لما فيه من تشويه لتاريخنا الفنى والمسرحى، وحتى لايصبح وثيقة مشوهة فى أيدى الأجيال التالية، ولعل تلك الأمثلة التطبيقية التالية توضح خطورة مثل تلك الإصدارات.

أمثلة تطبيقية

الأمثلة التطبيقية على تلك الملاحظات النقدية التى سبق ذكرها كثيرة ويحفل بها الكتاب بجميع فصول أجزائه الثلاثة، ويستطيع القارئ المتصفح له أن يكتشفها بسهولة، وخاصة فيما يتعلق بتضخم مساحة الصور على حساب المادة التحريرية، وكذلك سوء طباعة الصور وعدم وضوحها نظرا للمبالغة فى تكبير كل منها لتشغل صفحتين!!، ونظرا لكثرة وتكرار الأخطاء سوف أكتفى هنا بإيجاز بعضها كنماذج فقط، على أن أقوم بنشرها كاملة إذا تطلب الأمر ذلك.

المقدمة التى شغلت أربع عشرة صفحة بدأها الكاتب بالحديث عن "سلامة حجازى"، ثم انتقل للحديث عن "جورج أبيض"، ثم عن "نجيب الريحانى"، ليقفز بعد ذلك للحديث عن "كرم مطاوع"!!، ويعود مرة أخرى للحديث عن "فاطمة اليوسف" و"فاطمة رشدى" و"بديعة مصابنى" و"على الكسار" ليقفز مرة أخرى إلى"فتحية العسال"!!، ويكرر العودة مرة ثالثة إلى النصف الأول من القرن العشرين ليتحدث عن "عزيز عيد"، و"جورج أبيض"، ومن بعدهما يوسف وهبى ليقفز مرة ثالثة للحديث عن "نجيب سرور"، وليرتد إلى الماضى مرة أخرى بعد ذلك ليتحدث عن "سيد درويش"!!، وهكذا نجد كلاما



• مهرجان دبى للتسوق شهد مؤخراً تقديم عدد من عروض مسرح العرائس والطفل بحضور عدد كبير من الجمهور.

● قدم سليم النقاش مسرحيات كان لها لونها التاريخى والشعبى، وتبعته فى هذا الفرق التى تكونت من ممثلين كانوا أصلا أعضاء لفرقته.

مسترسلا بلا رابط موضوعى أو منهج فكرى.

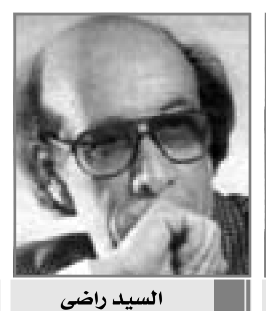
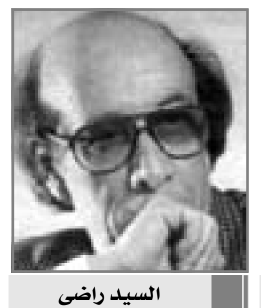
– اشتملت المقدمة على العديد من الصور التى لاترتبط بالموضوع بأى صلة حيث لم يأت أى ذكر لأصحابها ومن بينها على سبيل المثال صورة كل من: أمين عطاالله، فؤاد سليم، توفيق دياب، الممثل/ مصطفى نديم، حبيب جاماتى، وأيضا صورتين للفنانتين/ أمينة رزق وسناء جميل، وكذلك تم نشر بعض الصور دون أى مبرر منطقى، وذلك للعمارة الخديوية، ولمسرحية العشرة الطيبة (إنتاج عام ?(1960ولاجتماعات العاملين بالمسرح، ولشعار منظمة "اليونسكو" !! ، كما اشتملت المقدمة على صور مقحمة إقحاما واضحا ومثال لها صور كل من الفنانين: تحية كاريوكا، سامية جمال، ببا عزالدين، صفية حلمى، إسماعيل ياسين، فريد الأطرش، وذلك لمجرد ذكر أسمائهم باعتبارهم قد تخرجوا من مدرسة "بديعة مصابنى" !!، وأيضا تم نشر صور لكل من: عباس محمود العقاد، وكامل الشناوى، ومصطفى أمين، والرسام/صاروخان، ولغلاف مجلة روز اليوسف لمجرد ذكر أن الفنانة/ فاطمة اليوسف قد قامت بإصدار مجلة "روز اليوسف" التى عمل بها كل منهم !!، وذلك بخلاف نشر صورة الكاتب/ المحرر د.أحمد سخسوخ مع الإهداء وبالمقدمة ومع قائمة أعماله، ثلاث صور مكررة ومقررة مع كل جزء!!.

– التعليقات التى كتبت مع الصور بها العديد من المغالطات، وأرى أنه كان من الأفضل فى هذه الحالة عدم كتابة تعليقات، ومن بين العديد من الأمثلة ما يلى: بالجزء الأول ص375 نشرت صورة المؤلف المسرحى "محمد دوارة" وكتب خطأ اسم "محمد عثمان"!!، ص 427 نشرت صورة لمسرحية "إيزيس" من إنتاج الفرقة المصرية الحديثة (المسرح القومى) عام 1956 وكتب خطأ "العشرة الطيبة"!!، (وتكرر نفس الخطأ بالجزء الثانى ص 166ص 482 نشرت صورة من عرض "آه ياليل ياقمر" إنتاج مسرح الحكيم عام 1967وكتب خطأ "أيوب وناعسة" من عروض المسرح الشعبى!!، وبالجزء الثالث ص30 نشرت صورة المخرج السنيمائى/ أحمد كامل مرسى وكتب خطأ اسم الكاتب/ أحمد بهجت!!، وبالجزء الثانى ص199 نشرت صورة لزينب صدقى كتب خطأ بديعة مصابنى، وكذلك بالجزء الثالث ص 266 نشرت صورة لكرم مطاوع مع دلال عبدالعزيز، وكتب خطأ كرم مطاوع مع مارجريت الإيطالية، كذلك ص 307 نشرت صورة كتب خطأ أسفلها ميخائيل رومان فى شبابه وهى بعيدة كل البعد عنه.

– تضمنت الأجزاء الثلاثة بعض الأخطاء التى يجب تصويبها ومن بينها على سبيل المثال: ص 68 بالجزء الأول حيث كتب (انفصل سليمان قرداحى عن أبى خليل القبانى، وكون فرقة خاصة عمل بها الشيخ سلامة حجازى ...) والصواب انفصل "إسكندر فرح" وليس سليمان قرداحى ، وكذلك جاء بالجزء الأول أيضا ص) 158ولأنه عزيز عيد فإن فاطمة اليوسف تسجل صرختها فى مذكراتها قائلة:إنه فى حاجة إلى الكتابة عنه، فتاريخه يكاد يندثر، وتلامذته الباقون على قيد الحياة يذكرون كل شئ إلا عزيز..)، والحقيقة أن القديرة فاطمة اليوسف حينما نشرت مذكراتها تحت عنوان "ذكريات" جاء بها عند الحديث عن بعض الأزمات التى تعرض لها "عزيز عيد" : (أما تلاميذه فإنهم لم ينسوا الفن أبدا، ولم يتخلوا عن أستاذهم قط، بل التفوا حوله يفتشون جيوبهم، ويجمعون قروشهم وملاليمهم، ليقتسموها جميعا بالعدل والقسطاس وليواجهوا أياما أخرى من الفقر والحرية)، كما جاء بموقع آخر من مذكراتها :(فى إحدى معارك "عزيز" العنيفة ترك فرقة "جورج أبيض" وتركها معه تلاميذه جميعا، الذين التفوا حوله يرسمون معه الخطط والمشروعات)، وأيضا جاء بموقع آخر عند الحديث عن الفنانة فاطمة رشدى:(تقدمت الأيام بفتاتنا الصغيرة وأصبحت سيدة شهيرة مرموقة، ولكنها ظلت حافظة لجميل أستاذها العظيم "عزيز عيد" حتى مات).

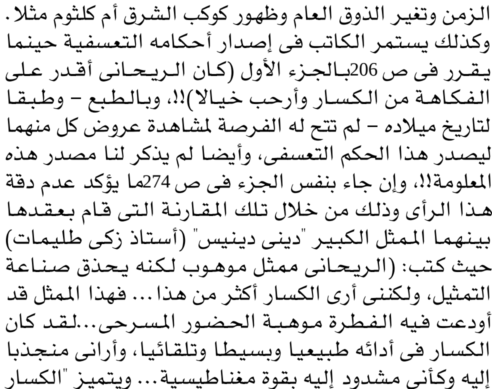
– تضمن الكتاب بعض الآراء الشخصية التى كتبت جزافا ومع ذلك فقد كتبت وكأنها حقائق مسلم بها!!، ومن بينها على سبيل المثال لا الحصر، ماجاء فى الفصل الخاص بسلطانة الطرب/ منيرة المهدية ص 327بالجزء الأول (ركز عبد الوهاب على ألحان دوره لتناسبه، فبدأ نجمه فى الصعود، وعلى العكس كان تلحينه غير مناسب لصوت منيرة المهدية فبدأ نجمها فى الأفول، وقد أدى ذلك إلى اختفاء منيرة المهدية عشرين عاما)!!، وهكذا نرى أن الكاتب قد أرجع انهيار مملكة "منيرة المهدية" إلى سبب واحد فقط وهو ألحان محمد عبد الوهاب!!، ولم يدخل فى حساباته قانون


أمينة رزق



السيد راضى



سناء جميل



الصورة كانت لشغل المساحات الفارغة بطريقة مقحمة

هناك فوضى فى استخدام المصطلحات لا يجب أن تصدر عن أكاديمى

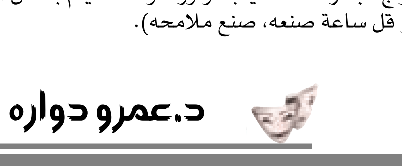
الزمن وتغير الذوق العام وظهور كوكب الشرق أم كلثوم مثلا. وكذلك يستمر الكاتب فى إصدار أحكامه التعسفية حينما يقرر فى ص 206بالجزء الأول (كان الريحانى أقدر على الفكاهة من الكسار وأرحب خيالا)!!، وبالطبع – وطبقا لتاريخ ميلاده – لم تتح له الفرصة لمشاهدة عروض كل منهما ليصدر هذا الحكم التعسفى، وأيضا لم يذكر لنا مصدر هذه المعلومة!!، وإن جاء بنفس الجزء فى ص 274ما يؤكد عدم دقة هذا الرأى وذلك من خلال تلك المقارنة التى قام بعقدها بينهما الممثل الكبير "دينى دينيس" (أستاذ زكى طليمات) حيث كتب: (الريحانى ممثل موهوب لكنه يحذق صناعة التمثيل، ولكننى أرى الكسار أكثر من هذا... فهذا الممثل قد أودعت فيه الفطرة موهبة الحضور المسرحى...لقد كان الكسار فى أدائه طبيعيا وبسيطا وتلقائيا، وأرانى منجذبا إليه وكأنى مشدود إليه بقوة مغناطيسية... ويتميز "الكسار عن "الريحانى" بالقدرة على الارتجال على خشبة المسرح).

– الفصل الخاص بعميد المسرح العربى "يوسف وهبى" بالجزء الثانى لم يتناول تلك الصعاب والمعوقات التى واجهته أثناء مسيرته الفنية، وكذلك لم يوضح مسيرة وأهم أعمال فرقة "رمسيس" –والتى تعتبر بلاشك من كبرى الفرق المسرحية بالوطن العربى –ولكن للأسف تم التركيز فيه فقط على بعض المغامرات العاطفية، مع ذكر بعض الوقائع التى قد تدينه ولا علاقة لها بالمسرح، مثل مشاركته فى حادثة الشغب بمدرسة "السعيدية" وقيامه بتقطيع خراطيم الحريق تمهيدا لإحراق صيوان الامتحان، ثم رسوبه بمدرسة "الجمعية" التى نقل إليها رغم قيامه بمغامرة سرقة أسئلة الامتحان، وكذلك فصله من مدرسة "مشتهر الزراعية" بسبب اضطراره إلى السرقة لإنقاذ عشيقته!!، كذلك تضمن الفصل وقائع اتهامه بالقتل مرتين وكانت الأولى بسبب إقامته بمنزل عاهرة، وأيضا تفاصيل قيامه بالتزوير للالتحاق بمعهد "أومانيتاريا" بإيطاليا، ولا أعلم مدى أهمية سرد هذه الوقائع بالنسبة لإيضاح دور رائد من "صناع المسرح المصرى"!!.

– الصور بهذا الإصدار والتى تشغل أكثر من 85 % والتى تم فرد أغلبها على صفحتين لمجرد شغل المساحة الفارغة قد أضعفت كثيرا من مستواه الفنى، ليس فقط لعدم وضوحها لسوء الصور المنقولة من بعض المطبوعات، ولكن لعدم ارتباطها بالموضوعات.

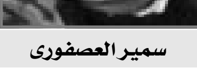
وماحدث بالنسبة للفصل الخاص بعزيز عيد قد تكرر مع جميع الفصول، فلا نتعجب حينما نشاهد صورة على صفحتين لتخت "أم كلثوم" بالجزء الخاص بسلامة حجازى، وأيضا لانندهش من نشر صور لعمارة الإيموبيليا، لواجهة دار الأوبرا الملكية، وللبناوير الملكية بها ونحن بصدد الحديث عن "نجيب الريحانى"، وكذلك لانتعجب من نشر صورة لمسجد "السيدة زينب"، وأخرى لمسجد "المرسى أبو العباس" فى صدد الحديث عن "على الكسار"!!، والذى تتضمن الفصل الخاص به صورا أخرى مقحمة للفنانين: دولت أبيض، وزكى طليمات، ومحمد توفيق، وعمر الجيزاوى والتى كتب تعليق عليها (اتخذ من فن الكسار منهجا)!!.

أسلوب المحرر لايتناسب مع طبيعة تلك الإصدارات، والتى يفضل فيها توظيف الأسلوب العلمى المتأدب، والاستفادة بقدرته على سرد الوقائع الفنية والتاريخية بوضوح، بعيدا عن توظيف الصور والجماليات المبالغ بها، ومن بينها على سبيل المثال ما كتبه المحرر عن الفنان عزيز عيد بالجزء الأول ص 166 وبعد ذلك بيومين فقط أغمض عينيه للأبد، ترى هل أغمض عينيه بسبب الإحباط وإحساسه بعدم جدوى الأشياء بعد أن أعطى حياته كلها للمسرح .... أم كانت مجرد لحظة ضعف حقيقية سوف يجتازها فى قبره حينما يغطيه التراب، وحينما يصعد إلى أعلى حيث العدالة الأبدية والمطلقة؟)، كما كتب بالمقدمة: (حكايات رجالات المسرح الذين صنعوا تاريخه فى بلادنا وشكلوا وجهه ونحتوا ملامحه، لم تكن إلا نوعا من الحفر فى بطن الحديد الصلب، أو فى عمق الصخر الصوان، أو بالرسم على وجه الصحراء وسط عواصف الشتاء ورعوده، أو بالتشكيل على صدر أمواج البحر لحظة هياجه وثورته وقت القيام بالفعل أو بالعمل أو قل ساعة صنعه، صنع ملامحه).



إبراهيم حمادة

ألفريد فرج



سمير العصفورى

الكمبوشة



د. أبو الحسن سلام

صدمات أردشية

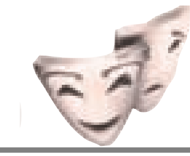
الجلوس إلى كبار الأساتذة صادم بكل المقاييس، وربما يكون استفزازيا – ليس بالمعنى السلبى ولكن بالمعنى الإيجابى – ومن أولئك الكبار فى مجال التخصص المسرحى كان الأستاذ سعد أردش، فما من مرة تناقشت معه فى مسألة مسرحية إلا ويلقى برأى يستفزنى نحو البحث والتدقيق ومراجعة أطروحته المعلوماتية الصادمة أو الباعثة على الدهشة، لأنها تغاير ما نعرفه وما تعلمناه.

فلقد سمعته يقول فى جملة ما أدلى به من حديث (B.B.C) البريطانية: «إن الأصل فى المسرح هو المصالحة وليس الصراع» وكم كانت دهشتى يومذاك من هذا الرأى المستفز لكل ما تعلمناه من أن المسرح هو الدراما، والدراما هى (الكوميديا والتراجيديا والميلودراما والسيودراما والسيكودراما والسكلودراما) أى كل فعل ورد فعل بشرى فى مواجهة صراعية ضاحكة أو دامعة صيغ صياغة أدبية أو متأدبة بأدب الكتابة المسرحية من حيث أصولها ومستنسخاتها الحداثية وما بعد الحداثية سواء انطلق المبدع من فكرة أو من شخصية أو من حدث أو من حالة هيمنة مزاجية أو تهويمية. لم أر فى رأيه ذاك سوى مجرد تأمل معرفى لمفكر مسرحى، والعلم لا يتعامل مع المعرفة على علاتها وإنما يعمل على تصحيحها، بإعمال المنهج (الطريق الموضوعى القائم على دلائل وشواهد ثابتة أو مؤكدة) وأعترف أننى فى قرارة نفسى رفضت رأيه هنا اعتماداً على ما تعلمت.

وأذكر أن الموضوع شغلنى فوضعت فيه سؤالا لطلاب الماجستير بقسم المسرح، فلعل فيهم من يؤكد بالبحث صحة ما طرحته الصدمة الأردشية، ولكن للأسف لم أجد طالباً واحدا نابها يؤيد ما طرحه الأستاذ أردش وقلت فى نفسى هؤلاء طلاب كسالى أو هم يأخذون برأيى غير المستوعب لرأى الأستاذ. لذلك ظل عقلى مشغولاً بطرحه الصادم ولم يهدأ لى بال حتى اهتديت بالبحث والتحليل والمراجعة إلى أن مسرحيات توفيق الحكيم التى صاغها وفق فكرة (التعادلية) وهى التى لم تخرج عن فكرة أفلاطون وأرسطو الوسطية التى تقول (الفضيلة وسط بين رذيلتين) فالكرم الزائد أو العداء الزائد والخنوع الزائد كلاهما رذيلة والاعتدال وسط بينهما، وهو المبدأ نفسه الذى عرفته الوجودية المادية حيث نادت (بحرية الذات مع التزامها بحرية الآخرين) ومثله المبدأ الإسلامى وهو الأسبق حيث (لا ضرر ولا ضرار) ففى بحثى المراجع لمسرحيات الحكيم وللمسرح الوجودى لسارتر لاحظت أن الشخصيات تقاوم بعضها بعضا تحقيقا لجوهر وجودها الذاتى دون قضاء أو محاولة قضاء أو إخصاء للآخر، فشخصيات (السلطان الحائر) وشخصيات (شمس النهار) وشخصيات «الأيدى الناعمة» تبدأ من نقطة صراع وتسير فى مسار المقاومة الحوارية وتنتهى بالمصالحة ومثل ذلك مسرحيات سارتر ف(ليزى) فى مسرحية (المومس الفاضلة) تتصالح مع ابن السيناتور، وبذلك بتوظيف المنهج العلمى تحول تأمل أردش المعرفى الصادم من مجرد رأى تأسس على الصدمة المعرفية إلى نتيجة علمية تقصر فكرة أردش حول قوله بأن (المصالحة هى الأساس وليس الصراع فى المسرح) على مسرح توفيق الحكيم، ومسرح سارتر دون غيرهما من الأنواع المسرحية.

● الكاتب الصحفى عمر طاهر فى انتظار صدور كتابه الجديد «ابن عبد الحميد الترزى».

• كانت أكمل صورة ترسمها الأسطورة هو الصراع الدائر بين النبات والموت، الذى اتخذ شكله الكامل فى عقيدة الخصب الأوزيريسية وعقيدة ديونيسيوس، ووصل إلى التكامل فى العقيدة المرتبطة بالسيد المسيح.



مسرح العبث

مفهومه- جذوره- أعلامه



الكتاب: مسرح العبث
مفهومه -جذوره -أعلامه
المؤلف: د. نعيم عطية
الناشر: الهيئة العامة للكتاب 1992



إذا اتفق الباحثون مجازا أن القوة المحركة لحركة أدب ما فى مجتمع ما هى القيمة، فالقيم التى تنهار ينهار معها أدبها، والقيم التى تنشأ ينشأ معها أدبها الخاص بها لأن الأدب والثقافة بوجه عام يتطور من عصر إلى عصر طبقًا للقيم، ظهورها واختفائها.

ولعل هذا هو السبب الحقيقى فى ظهور ونشوب المعركة دائما بين مجددين ومقلدين. مقلدون يدافعون عن القيم السابقة البالية ومجددون يناصرون قيمًا جديدة ولدتها ظروف العصر وواقع الحياة.

وهذا المنطق يجد من يناصره ويؤيده ولكن هناك آخرين يقولون إن القيم لا تموت، قد تتغير الوسائل التعبيرية والأشكال ولكن القيم ثابتة، فالعاطفة موجودة منذ خلق الله الأرض ومن عليها، ومن الممكن القول "إن العاطفة لا تغنى ولا تستحدث من عدم" شأنها شأن الطاقة.

وإذا أرجعنا هذا المفهوم وربطنا بينه وبين مسرح العبث بوجه خاص نجد أن مسرح العبث يقف وحيدًا بين اتجاهات المسرح على مر تاريخ تطور المسرح فمسرح العبث يتوجه إلى القيم السلبية فى المجتمع ويسخر من عبثية الواقع لأنه يرى ما فيها من زيف واصطناع، وخاصة بعد أن اتجهت البشرية إلى المادة بشكل مرض.

ولهذا كان طرح الدكتور نعيم عطية جديدًا فى تناوله فالمسرح هنا يسخر من لا معقولية الوضع الإنسانى هو يفنّد ولا يصنع الحلول لأنه يعتبر أن أمراض الواقع الإنسانى أو ما يسمى بالقيم السلبية المختلة هى شىء أزلى لا يحاول الإنسان أن يتخلص من ولكن يحاول أن يتعايش معه.

وبما أن المفاهيم الجديدة والاتجاهات المضمونية الجديدة تبحث عن شكلها الملائم إذا صح التعبير.

وجد المسرح العبثى أن الإدهاش واللا مألوف هو الشكل المناسب لهذا المسرح.

فالكاتب يعبر عن مضمون العبثية فيما يسمى بـ "عدم التواصل" بين أفكار العالم من خلال مسرحية "المغنية الصلعاء" أولى مسرحيات يونيسكو حيث إن كل شىء فى غير محله الملائم له، كما أن ما علاقة الغناء بوجود الشعر فى الرأس من عدمه، وهذا ما يؤيد فلسفة "اللا منطق ونقد العقل".

ولما كان العقل الواعى هو ما يعيشه الإنسان من خلال يقظته فمن رأى الكاتب أن مسرح العبث يعتمد فى أهم خصائصه على مناخ "الحلم" وهذه أول خصيصة من خصائص مسرح العبث.

وكذلك يعتمد مسرح العبث على الدراما النابعة من الموقف أكثر من اعتماده على الدراما النابعة من اللغة نفسها لأن اللغة ليست طريقة للتواصل فى هذا العالم المزيف الحالى.

وينقل الدكتور نعيم عطية رأى ألبير كامى فى كتابه "أسطورة سيزيف".

إن الأداء المسرحى فى حد ذاته فكرة عبثية لا معقولة لأن الممثل يعيش الدور داخل العمل المسرحى فترة زمنية ثم يعود إلى حياته العادية اليومية، فهذا واقع مزيف وهذا واقع حياتى حقيقى، وهذا فى حد ذاته شىء من الهوس، فالعالم الحالى عالم من الدمى الغبية المغرورة وهى ضحايا الوجود اللا درامى.

وثالثا يعتمد مسرح العبث على محاولة التعبير عن المعرفة الحدسية الكلية بالوجود وهو فى ذلك يتساوى مع الشعر، مع الفرق أن الشاعر يحاول اكتشاف مجموعة من المشاعر الوجدانية بينما يعتمد مسرح العبث التشكيل العام للمعرفة الحدسية للوجود ككل. ولهذا فهؤلاء لا يقدم حلاً للمشكلة.

ومن أهم خصائص مسرح العبث كما يقدمها المؤلف أن يهمل العناصر المنطقية فى البناء الدرامى من صنعة العقدة ومحاكاة الواقع وعرض بواعث الشخصيات، فهو يركز على قوة الإيحاء بالصور والإدلاء بالرؤى المعتملة فى أعماق الباطن ولهذا فإن المعايير الموضوعية لا تصلح للحكم على مسرح العبث.

ولكن يمكن الحكم على مسرح العبث من خلال معايير أخرى مثل القوة الإيحائية وأصالة الابتكار.

وفى نهاية الفصل الأول من الكتاب يقارن المؤلف بين المسرح الموضوعى، صاحب الرسالة الاجتماعية المحددة وبين مسرح العبث من حيث السهولة فى الصياغة، ويشترك أن يكون الصدق فى المسرح الملتزم أو المسرح العبثى هو الأساس ثم يوضح أن مسرح العبث لا يشجع اليأس ولكن ينقد ويسخر من القيم السلبية فى المجتمع وعلى رأس هذه القيم السلبية قيمة الإحساس المرير بالهلع من الوجود.

فى الفصل الثانى من الكتاب يعرض د. نعيم عطية للجذور التاريخية لمسرح العبث فيرى أن هناك عدة محاور ساهمت بقدر كبير فى نشأة مسرح العبث. وخاصة بعد أن خاض العالم حربين فى هذا القرن كان لهما أكبر الأثر فى زعزعة الأمان للإنسان وفقده كثيرًا من طمأنينته وركونه إلى مصداقية هذا العالم وما فيه من قيم.

أول هذه المحاور وجود أدب الخرافة الشعبية عند "فرانسوا رابلين" و "سويفت" صاحب رحلات جاليفر ولويس كارول صاحب أليس فى بلاد العجائب.

وكذلك جيمس جويس فى روايته "يوليس".

أما المحور الثانى فاعتماد مسرح العبث على أدب الرموز والأحلام عند "كالديرون" وكذلك جان جينيه وأوجست سترنبرج فى "الطريق إلى دمشق" و "الحلم" و "سوناتا الشبح" فكل شىء عنده فى الواقع جائز ومحتمل وكذلك يشير الكاتب إلى "فرانز كافكا فى المحاكمة" فهى تشبه الكابوس. ويرى الكاتب أن "الدادية" كانت تشكل محورًا ثالثًا حيث تهدف إلى تدبير مفردات العالم الواقعى ومن أهم رواد هذه المدرسة "تريستان تزارا" و "إيفان جول".

فهم يرون أن ثمة عالماً آخر يمكن إدراكه بالحواس غير التقليدية أو بطريقة أخرى البحث فى عالم الميتافيزيقيا عن العالم المحسوس الذى بين أيدينا، وكذلك يشير المؤلف إلى "السيريالية" ومفهومها عن التلقائية، والتى هى فيض من الكلمات تخرج من العقل الباطن دون رقابة والتى استفاد منها يونيسكو.

ويرى الدكتور نعيم أن "جارى" أول من سخر من الواقع البرجوازى بشكل لا معقول فى مسرحية "أوبو ملكا" وكذلك أبولينير فى مسرحية "تديا تريزياس".

ثم يتطرق الكاتب لرواد مسرح العبث أمثال "أنتونى آرتو" وبيرانديللو وجيلدرور. فى الفصل الثالث يتناول المؤلف تشيكوف ومسرحياته كمقدمة لهذا المسرح وخاصة فى مسرحية "أغنية الوداع" التى تركز على الشيخوخة وتفلسفها وخاصة عند ممثل عجوز أصبح لا يعرفه أحد بعد أن كان فى قمة بحدة.

وكذلك يعبر تشيكوف فى مسرحية "الجلف" عن المنطق المعكوس فى المعاملات الإنسانية.

ثم يتطرق الكاتب إلى مسرح "ميشيل دى جيلدرود" وكيف استفاد من مسرح العرائس واستخدامه بشكل عبثى وخرافة فى آن واحد، ولعلنا نلاحظ عند جليدرود أن أبطال مسرحياته تقريبا لا تؤمن بالقيم والمثل بل تحاربها فى زى من التناقض والصراع غير المبرر ولكن غالبا يرجعه إلى الصراع الداخلى للإنسان بين حيوانيته وطهارته وقيمه.

ثم يعرض المؤلف فى نهاية هذا الفصل لأثر جليدرود فى المسرح العبثى الحديث فيربط بين جليدرود وجان جينيه فى "الخادمتان" وكذلك يقارن بين لغة "جيلدرود" وجاك أودبيرى.

أما الباب الثانى للكتاب فيتناول د. نعيم عطية أهم كتاب مسرح العبث ومسرحهم فيبدأ بصمويل بيكيت ورائعته "فى انتظار جودو" ثم "نهاية اللعبة" أو "لعبة النهاية" و "الأيام السعيدة".

كذلك يتعرض المؤلف لـ "يونيسكو" ثم مسرح ومسرحياته الشهيرة "المغنية الصلعاء" وأميديه، ويختص الجزء الأخير بالتعريف بخصائص مسرح يونيسكو وارتباط هذه الخصائص بخصائص مسرح العبث بوجه عام.



عناصر الدراما

الكتاب: عناصر الدراما
المؤلف: جى آل ستاين
ترجمة: أمين العيوطى
الناشر: المركز القومى للمسرح والموسيقى

الكتاب يقدم وصفة لكيفية كتابة النص المعاصر وتشكيل عناصره الدرامية



عن طبيعة العمل المسرحى والفرق بينه وبين الأجناس الأدبية الأخرى، وعن كيفية كتابة النص وتشكيل عناصره الدرامية يتحدث كتاب "عناصر الدراما" الذى ترجمة وكتب مقدمته د. أمين العيوطى والصادر ضمن سلسلة إصدارات المركز القومى للمسرح لمؤلفه "جى آل ستاين" والكتاب يعد نافذة مهمة يتعرف خلالها المسرحيون على العناصر الدرامية التى يتألف منها النص، وكيفية تحويل هذا النص إلى عرض ملفوظ على خشبة المسرح، برؤية إخراجية خاصة، وفريق تمثيل يؤدى شخصياته على المسرح للجمهور.

يفرق الكاتب فى البداية بين جنس الرؤية كأدب له شكل ونسق معين وبين المسرحية بسماتها وخصائصها التى تميزها عن الأجناس الأدبية الأخرى.. فالرواية كتبت لتقرأ بينما المسرحية كتبت لتعرض على خشبة المسرح وتصبح كائنًا حيًا يمكن تلمسه ماديًا ومعنويًا والتعايش معه بل ومشاركة شخوصه "شخوص المسرحية" لحظات آلامها وأحزانها وأفراحها.

أوضح المؤلف من خلال هذا المدخل الإمكانات الدرامية الواسعة التى تحفل بها المسرحية كتابة وعرضًا، كما رصد عناصر اللعبة المسرحية فى ثلاثة أجزاء غطّت مساحة القتاب.

فى الجزء الأول، وهو ما أطلق عليه اسم "المدونة الدرامية" تناول المؤلف عدة نقاط رئيسية هى "الجوار فى أكثر من محادثة - الشعر الدرامى أكثر من حوار بالشعر -صياغة المعانى فى المسرح -تغيير الإنطباعات -سلوك الكلمات على المسرح -الصوت والشعر - الإيماءة والمعنى -الكلمات والحركة.

وقد تناول المؤلف هذه النقاط تطبيقًا على مجموعة من النصوص الكلاسيكية وهو ما اتبعه فى الجزئين التاليين "ومن النصوص التى تعامل معها فى هذا الجزء" عطيل، بستان الكرز، نوم السجناء، فتى الغرب المدلل، بيجماليون، أمين السر، السلاح والرجل، عربة التفاح، الملك لير".

وقد خص المؤلف فى هذا الجزء الفروق بين الحديث اليومى العامرى والحوار الدرامى على ألسنة الشخصيات فى المسرح بالكثير من الاهتمام مؤكدًا أن الحوار الدرامى يوجه الممثل إلى كيفية أداء الحركات التمثيلية، والإحساس الصادق، كما يمنحه القدرة على إبراز الأبعاد الشخصية الدرامية فكريًا ونفسيًا واجتماعيًا، كما تحدث عن طرق صياغة المعنى فى المسرح أمَّا الجزئ الثانى فهو "التوزيع الأوركسترالى" وفيه تحدث المؤلف عن النص المسرحى منذ أن يتسلمه المخرج ويشرع فى قراءته ليقوم بالكشف عن خطاياه وأسراره حتى مرحلة "الإعداد" وتوزيع الأدوار، وقد أطلق المؤلف على المخرج المسرحى لقب "المايسترو" لما يقوم به من توزيع للأدوار على الممثلين من أجل عزف سيمفونية جميلة على خشبة المسرح -كما حدد المؤلف عددًا من العناصر المكونة للنص المسرحى مؤكدًا أهمية الاهتمام بها وفهمها جيدًا من قبل المخرج قبل الشروع فى تنفيذ عمله وهى: "بناء تتابع الأنطباعات -سرعة الإيقاعات والمعنى -التلاعب بالشخصيات -كسر الاستمرارية -معنى المسرحية ككل".. وقد أكد المؤلف على ضرورة احتواء المسرحية على فكرة رئيسية وحدث معين ترتكز عليه كما وصف الكاتب المسرحى بـ "المخبر السرى" الذى عليه أن يبحث عن الأدلة والمعلومات التى لها صلة بالمشكلة التى يناقشها فى عرضه.

ومؤكدًا أيضًا على دور المخرج الذى لا بد أن يفحص السلسلة بأكملها ويرى حلقات الوصل بينها ليقدم رؤية تضع الأمور فى موضعها تمامًا، حتى يستطيع الجمهور أن يفهم عملية خلقه للشخصية ويكشف فكرة المسرحية. وقد تناول المؤلف العناصر الذى أقام عليها هذا الجزء من خلال مراقبتها فى عدد آخر من الأعمال المسرحية مثل "الملك أوديب، ديدرا ذات الأحزان جريمة قتل فى الكاتدرائية - الأب -مدرسة الفضائح -البطة البرية - أهمية أن تكون جادًا -حلم ليلة صيف -ست شخصيات تبحث عن مؤلف -انطونيو وكليوباترا وغيرها".

وفى الجزء الثالث "التعتيم" يتناول "جى آل ستاين" تقييم الجمهور للعملية المسرحية وحكمه على ما شاهده فيها، وهو ما يجب أن يضعه الفنان المسرحى فى اعتباره دائمًا، على اعتبار أن العمل المسرحى ملك للمشاهد، الذى يشارك فى صنعه بتفاعله مع أحداثه، ومشاركته أحيانًا فى الحوار مع الممثلين.


مروة سعيد

• ورشة الزيتون تناقش الخميس القادم رواية «الغواية» لحسام الدين محمود ويدير الندوة شعبان يوسف.

فرقة الأوبريت الشرقى

رحل الكسار وأمين صدقى عن الفرقة فانصرف عنها الجمهور

قام بتأسيس هذه الفرقة الفنان مصطفى أمين، وقد كانت بداياته كممثل تراجيدى فى فرقة «سلامة حجازى»، وكذلك عمل بفرقة أولاد عكاشة فى بداية تكوينها.

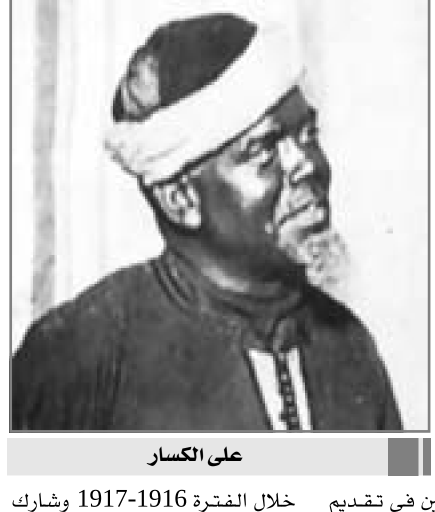
والفنان مصطفى أمين (1931-1891) ممثل ومطرب وملحن ومدير فرقة، وقد احترف الفن منذ أواخر القرن التاسع عشر وحتى أوائل الثلاثينيات، وقد بدأ حياته الفنية من خلال الفرق المتجولة حيث عمل منشدا بفرقة أبى خليل القبانى عام 1896.

قام مصطفى أمين بعدما اكتسب الكثير من الخبرات الفنية من الفرق التى عمل بها (إسكندر فرح، سلامة حجازى، الشيخ أحمد الشامى، أولاد عكاشة) بتأسيس فرقة تمثيلية غنائية عام 1908، لتقدم عروضها فوق منصة صغيرة بمقهى «إلياس» بحى الأزبكية.

انتقل الفنان مصطفى أمين والذى كان يجيد أداء أغانى الشيخ سلامة حجازى بفرقته بعد ذلك إلى مسرح السلام بحى الحسين ثم إلى كازينو «دى بارى» بشارع عماد الدين بالقاهرة عام 1916.

وقد حقق مصطفى أمين نجاحا كممثل كوميدى يجيد تقليد أبناء البلد وكذلك تميز بقدرته على الارتجال، فكان يمثل فصولا مضحكة مرتلة مع أحمد فهيم الفار فى ختام حفلات فرقة جورج أبيض وحجازى بمسرح برنتانيا عام 1916.

استعانت به صاحبة كازينو دى بارى (مارسيل لانجلوا) لتقديم بعض الفقرات التمثيلية الغنائية الضاحكة إلى جانب بعض البرامج الأوربية التى تقدمها لزبائن الكازينو، وذلك بهدف منافسة «نجيب الريحانى» الذى كان يحقق نجاحا كبيرا بملهى «الأبيه دى روز» بشخصية «كشكش بك» وذلك عام 1916.


على الكسار

شارك مصطفى أمين فى تقديم الهزليات كممثل ومطرب وملحن، وانضم إليه «على الكسار» والذى كان قد سبق له مشاركته (عام 1914) مع محمد ناجى وفوزى الجزايرلى فى تقديم بعض الفصول المضحكة بختام عروض الأشرطة السينمائية التى تصور معارك الحرب العالمية الأولى والتى كانت تعرض فى تياترو «فيوليت» وسينما إيديال بعماد الدين، وإن كان الكسار فى هذه الفترة يعتبر أقلهم شهرة إذ كان لم يذع صيته بعد، برغم بداياته عام 1907 بمولد السيدة زينب.

الجدير بالذكر أن على الكسار كان قد سبق له تحقيق النجاح فى أداء شخصية البربرى حتى إن إعلانات المسرحية وضعت اسمه بجوار مصطفى أمين بنفس حجم ونوع الخط.

برغم نجاح هذه المسرحية إلا أن الفرقة قدمت عدة عروض بعد ذلك بدون مشاركة «على الكسار» وذلك خلال الفترة 1916-1917 وشارك بها مصطفى أمين كممثل وملحن ومن بينها "طظ يا عاشور، بطلوا ده واسمعوا ده، بعد ما شاب ودوه الكتاب، البحر زاد عوف الله".

عاد «على الكسار» فى منتصف عام 1917 ليقدم شخصية «البربرى» بالفرقة من خلال مسرحية «راحت السكرة وجت الفكرة"، وبعدها قدم أول مسرحية من تأليفه وبطولته (وذلك برغم أميته) وهى مسرحية «الدست تطوله المغرفة» وشارك فى بطولتها كل من مصطفى أمين، صالحة قاصين، جلبى فودة.

اتجهت الفرقة بعد ذلك إلى تقديم الأعمال الاستعراضية فقدمت عرض «استعراض المناظر»» وشارك فيه مصطفى أمين بالتمثيل والغناء، كما شارك معه بالتمثيل على الكسار وجلبى فودة ولينا إيديال، وهو عرض مكون من جزئين وعدد من المناظر العربية والإفرنجية.

قدمت الفرقة بعد ذلك مسرحيتى «الفاتورة من عند كرامر»، و«البربرى فى باريس» والأخيرة من تأليف على الكسار الذى قام ببطولة مسرحيات الفرقة الجديدة أو المعادة على مدى سبعة أشهر متصلة بعد ذلك، ومن بينها: «الضرورة لها أحكام، وولع ولع هف طلع النهار، اليد الخفية، الصيف فى سان ستيفانو، البربرى فى باريس، آلو آلو، سيبوه يرن، (الملك النجرو)، اللى وقع يتصلح، البربرى فى مونت كارلو، البربرى الفيلسوف، خلصونا، الدكتور مزيف»، وقد قام ببطولة هذه المسرحيات مع على الكسار كل من مصطفى أمين، جلبى فودة، لينا إيديال، صالحة قاصين، فؤاد صبرى، سيد إسماعيل وغيرهم.

ويذكر أنه منذ منتصف ديسمبر 1917 أصبح على الكسار شريكا لمصطفى أمين فى إدارة الفرقة (بكازينو دى بارى)، وكانت أولى المسرحيات بعد ذلك هى «حسن أبو على سرق المعزة»، وتلتها مسرحية «خدلى بالك بس».

انفصل على الكسار عن الفرقة مع زميله أمين صدقى فى منتصف عام 1918، وظل «مصطفى أمين يدير فرقة «الكازينو دى بارى» وقدم من خلالها عدة مسرحيات من بينها: «ريا ... ريا، على فكرة»، ولكن لم يحالف هذه العروض النجاح لارتباط الجمهور بشخصية «على الكسار» فانحلت الفرقة فى أواخر عام 1918.

قام مصطفى أمين بتشكيل فرقة جديدة لتقديم مسرحياته السابقة بمسرح «كونكورديا الجديد» بالإسكندرية فى موسم 1920-1919 ولكنها أيضا لم تستمر طويلا.


عمرو دواره

ماروِن النقاش حوّل بيته إلى مسرح

كان إنشاء المسارح، والعناية بها مدعاة إلى اشتداد ساعد هذا الفن وتقبله، ومن قبل لم يستطع الدارسون أن يجزموا بوجود الفن المسرحى، ما لم تتوفر فيه عناصر التأليف والإخراج والمبنى المسرحى، وتلك هى العناصر التى أدت بدارسى المسرح إلى الاتجاه - أولاً وقبل كل شىء - إلى البيئة اليونانية، ففيها أول مسرحية، وأول طريقة إخراج، وأول مبنى مسرحى يعرفه التاريخ، إن فقدان أحد هذه العناصر كفيل بأن يؤثر فى مسيرة هذا الفن، واعتباره فناً قائماً بذاته يمكن لنا أن نؤرخ له. ففى مصر القديمة مثلاً، افتقدنا المبنى المسرحى، الذى يخرج فيه النص المسرحى بالكامل، مما جعلنا لا نؤرخ لبداية هذا الفن بالمسرح الفرعونى.

المبنى المسرحى، هو المعلم الذى يذكر المواطنين بأن المسرح أصبح حقيقة واقعة، وهو خير إعلان عن قيامه بطريقة ترتبط بمجموعة من الممثلين أحست أن لها بيتاً ينبغى أن تعنى به، فلا يكفى أن يشتد التراث القديم ويحس، ولا يكفى أن تزورنا الفرق الأجنبية، وأن نرى حركة ترجمة واطلاع واسعين على ثقافات وآداب جديدة، فكل هذا فى حاجة ماسة إلى هذا المبنى الذى تصب فيه كل هذه القنوات.

لقد حوّل مارون النقاش داره إلى مسرح، وقدم القبانى مسرحياته بباب توما بدمشق، فإذا عدنا إلى مصر، وجدنا أن الخديوى إسماعيل الذى أراد أن يجعل مصر قطعة من أوربا فى يوم وليلة - ينشئ العديد من المسارح التى تعمل عليها الفرق الأجنبية. فلقد بنى إسماعيل مسرح الكوميدى بأرض حديقة الأزبكية فى 42 يوماً (فى المدة من 23 نوفمبر سنة 1867 إلى 4 يناير سنة 1868)، وبنى ملهى جديداً سمى بـ«السيرك» أمام المسرح الكوميدى، وافتتحه فى فبراير سنة 1869 بعد أن أجزل الإعانة لمديره مسيو رانس، هذا فضلاً عن إنشائه بعض المسارح الخاصة، ومنها مسرح قصر النيل.

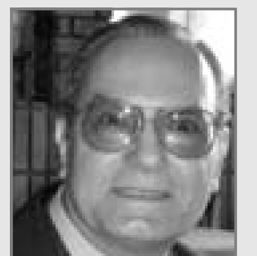
أما من الناحية التمثيلية الغنائية فقد كان إسماعيل يشجع الفرق الأجنبية الأوربية، مثل فرقة (الكوميدى الفرنسية) وبعض الفرق الإيطالية التى كانت تقدم الأوبرات والباليهات، وكان لافتتاح قناة السويس عظيم الأثر، فقام إسماعيل ببناء دار الأوبرا سنة 1869 للاحتفال بافتتاح القناة، وتم بناؤها فى خمسة شهور وبلغت تكاليفها حوالى مائة وستين ألفاً من الجنيهات، ومثل فيها مساء 29 فبراير سنة 1869 أول عرض مسرحى وأسماه (ريعوليتو)، وكانت الأمبراطورة أوجينى عقيلة نابليون الثالث فى مقدمة من شهدوا التمثيل فى تلك الليلة، ولقد كلف إسماعيل الموسيقى الإيطالى الشهير (فيردى) بتأليف أوبرا مصرية لحفلة الافتتاح، وساعده «ماريت» باشا بوضع فكرة الرواية، وأسماها «عايدة»، ومثلت بالقاهرة لأول مرة فى 24 ديسمبر سنة 1871، فنالت أعظم النجاح. وجلبت الحكومة منذ ذلك الحين الكثير من الفرق الأجنبية لإحياء بعض المواسم أو الحفلات الخاصة فى قصر النيل، وكان الخديوى ينفق عليها بسخاء.

هذه الحركة المسرحية، أدت إلى نشأة المسرح المصرى، وأدت فى الوقت نفسه إلى إقبال الجماهير على الفرق الوافدة من الشام.


المبنى المسرحى هو المعلم الذى يذكر المواطنين بأن المسرح أصبح حقيقة


رضا فريد يعقوب

لحظة تنوير


أبوالعلا السلامونى

المهرجان القومى وظاهرة الاعتذارات (١)

الفنان الكبير عزت العلايلى كان معه الحق كل الحق حين أورد فى تقريره الخاص بلجنة التحكيم التى يرأسها للمهرجان القومى للمسرح المصرى فى دورته الثالثة توصية بضرورة النظر فى اللائحة الخاصة بالمهرجان بخصوص تسابق المحترفين مع الهواة رغم تفاوت الخبرات، كما أشار التقرير إلى أهمية تشكيل لجنتين واحدة خاصة بتحكيم عروض فرق الهواة وأخرى خاصة بفرق المحترفين وبجوائز منفصلة حتى لا يتكرر مسلسل اعتذارات الفنانين الكبار.

أقول كان معه الحق كل الحق فى هذا التقرير لأن ظاهرة اعتذارات الفنانين الكبار تكررت فى الدورات الثلاث السابقة وبشكل متزايد وأصبحت من الظواهر السلبية التى تهدد استمرار المهرجان الذى يعتبر حلماً من بين أحلام المسرحيين الذين ناضلوا كثيراً من أجل إيجاده منذ أكثر من عشرين عاما. ويكفى أن نذكر أن هذا المهرجان كان قد توقف عند لحظة مولده الأول منذ عشر سنوات لمجرد أن النتيجة كانت قد تسربت إلى الصحف قبل إعلانها بسبب ضعف إحدى نفوس لجنة التحكيم حينذاك، وكم عانت لجنة المسرح من أجل معالجة هذا القصور أو التقصير لتعيد المهرجان إلى خريطة الحركة الفنية المصرية من جديد، وبالتالى فنحن فى غنى عن أن يتسبب اعتذار الفنانين الكبار فى توقف المهرجان مرة ثانية وانتظاره عشر سنوات أخرى لإعادته من جديد.

قد يرى البعض أنه لا يجب أن يعنينا اعتذارات الكبار وأن الاهتمام يجب أن ينصب على المبدعين الشباب وهى النغمة التى أصبحت سائدة على نحو ما فى حياتنا الثقافية والسياسية وهى فى الحقيقة كلمة حق يراد بها باطل لأن هذا الأمر لو تحقق فهو يعنى ضرب الحركة المسرحية من جذورها لأنه يدمر فكرة تواصل الأجيال وانهيار المثل الأعلى عند الشباب، إذ ليس من المعقول أو المنطقى أن نتجاهل اعتذار كبار الفنانين أمثال يحيى الفخرانى وحسين فهمى وعزت العلايلى ونور الشريف، أو كبار الكتاب أمثال محفوظ عبد الرحمن ويسرى الجندى وأسامة أنور عكاشة ولينين الرملى، أو كبار المخرجين أمثال أحمد عبد الحليم وجلال الشرقاوى وهانى مطاوع وعبد الرحمن الشافعى. هؤلاء الذين صنعوا المسرح وصنعهم المسرح. قد يرى البعض أيضا أن هذه الاعتذارات تعبر عن ترفع الكبار واستعلائهم أو خشيتهم من منافسة الشباب ومزاحمتهم على هذه الجوائز أو أن هناك أسبابا أخرى نعلمها أو لا نعلمها.

على أية حال فإن هذه الظاهرة.. ظاهرة الاعتذارات تعبر عن وجود خلل فى الحركة المسرحية المصرية لابد من تداركه ومعالجته بالحكمة قبل أن يستفحل وتتفاقم الظاهرة وتصبح سببا قويا لضرب فكرة المهرجان والهدف من إقامته، ألا وهو تشجيع الحركة المسرحية المصرية وإقالتها من عثرتها والعمل على إنعاشها واستعادة مكانتها المرموقة وعودة نجومها من كبار الفنانين والكتاب والمخرجين الذين هجروا المسرح إلى التليفزيون.

ترى ماذا علينا أن نفعل؟

هذا ما سوف نناقشه فى هذه الزاوية فى العدد القادم إن شاء الله.



● كان الأداء التمثيلى يقوم بدور كبير فى السيطرة على ذهن البدائى وربطه الواقع بالخيال. وكانت هذه العمليات التمثيلية تقوم بدور كبير فى الترابط الاجتماعى لدى القبيلة.

هبة صادق.. تكمل مكان النقط

التوتر هو الصفة الأساسية الملاصقة لهبة صادق فى كواليس المسرح، وحتى فى الحياة.. ولكن ما أن تراها على خشبة المسرح تجدها واثقة من نفسها متمكنة من الإمساك بتلابيب الشخصيات المختلفة التى أدتها.

فى المرحلة الثانوية وفى إدارة المنتزه التعليمية بالإسكندرية اختارها عمر جمال لدور البطولة فى مسرحية «سيدتى الجميلة» فتتمكن من إضحاك كل من يجلس فى المسرح فتقرر التقدم إلى قسم المسرح بآداب إسكندرية حيث اكتسبت الخبرات العملية على مستوى تحسين الأداء الصوتى والحركى والانفعالى ومن أهم أدوارها فى قسم المسرح دور (ايسمين) فى مسرحية «أنتيجون» مع د. أيمن الخشاب، وكذلك دور (بهية) فى «ياسين وبهية» تأليف نجيب سرور، و(لورا) فى «الأب» لسترندبرج، إخراج أحمد مصطفى، والذى تعتبره هبة دوراً صعباً على المستوى النفسى، فهى امرأة تقنع زوجها بأن ابنته ليست من صلبه حتى تصل به إلى الجنون.

وتنتقل هبة صادق من قسم المسرح إلى الثقافة الجماهيرية، ونوادى المسرح لتشارك فى عرض «أكمل مكان النقط» وهو عرض تجريبى تأليف سامح عثمان، وإخراج راضى نادر، ومن التجريب إلى الكوميديا تنتقل هبة لتشارك بدور (سكينة) فى مسرحية «رؤية وسكينة» تأليف شريف الدسوقى، فتشترك فى «مس جوليا» تأليف سترندبرج و«بيت الدمية» لإبسن.

وفى قصر التذوق بسيدى جابر تشارك هبة بشكل مكثف فى عدد من العروض منها: «مس جوليا» تأليف سترندبرج، «بيت الدمية» لإبسن، «الاختيار» للشاعر محمد مخيمر، «القرد كثيف الشعر» ليوجين أونيل، كل هذه الأعمال مع المخرج جمال ياقوت الذى تستمتع هبة جدا بالوقوف على خشبة المسرح فى عمل من إخراجه.

وكان للإخراج نصيب فى مشوار هبة أيضاً حيث عملت «مساعد مخرج» مع محمد الزينى فى أى عرض «الأشباح» لإبسن، وأخيراً شاركت مع المخرج محمد الطايع فى عرض «قابل للكسر» الذى شارك فى المهرجان القومى للمسرح المصرى فى دورته الأخيرة، وتتمنى هبة أن تحقق مكانة وسط الأجواء المسرحية المزدحمة فى القاهرة والإسكندرية.



زياد يوسف

مجدى سعد.. عاشق الثقافة الجماهيرية

بدأ مجدى سعد مشواره الفنى من الساحة الشعبية بقصر ثقافة الجيزة، وبسبب عشقه للمسرح شارك فى عرض على العربة «الكارو»، وهو مؤلف وممثل ومخرج مسرحى.

أول عرض قام ببطولته هو «أزمة من غير لازمة» تأليف وإخراج عادل درويش، ثم تلاه عرض «أوزوريس يعود» لنفس المخرج، ثم شارك فى عروض الثقافة الجماهيرية التى يعشقها وكان أولها «الدخول فى الممنوع» تأليف جمال عبد المقصود، وإخراج سمير حسنى.

كما شارك فى عروض «الشحات والأميرة» عن دورينمات، ثم «مولد سيدى المرعب» للمخرج محمد أبو داود، والتأليف ليوسف عوف، و«ملك ولا كتابة» تأليف وإخراج مصطفى سعد، ثم عمل بالقطاع الخاص منفذا فى عرض «المزيكاتى» مع المخرج حسن عبد السلام .

مارس مجدى سعد الإخراج فى عدد من العروض منها «مدد يا عالم» لمحمد زعيمه، «الهيكل المزعوم» إعداد ناجى جورج.

ومؤخراً قام مجدى ببطولة «المليم بأربعة» للمخرج رضا غالب، والمؤلف أبو العلا السلامونى بقصر ثقافة الجيزة، كما شارك فى بطولة «مجنون واحد مش كفاية» تأليف عبد الفتاح البلتاجى، وإخراج حسن الوزير.

مجدى يتمنى عودة المهرجانات الكبيرة التى كانت تقام فى الماضى مثل مهرجان الـ «100 ليلة».

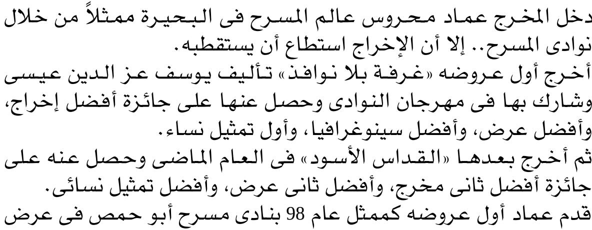
حصل مجدى سعد على المركز الأول فى مهرجان الشركات لمدة خمسة أعوام متتالية.





سها سامى

عماد محروس.. زعلان من الثقافة الجماهيرية



دخل المخرج عماد محروس عالم المسرح فى البحيرة ممثلاً من خلال نوادى المسرح.. إلا أن الإخراج استطاع أن يستقطبه.

أخرج أول عروضه «غرفة بلا نوافذ» تأليف يوسف عز الدين عيسى وشارك بها فى مهرجان النوادى وحصل عنها على جائزة أفضل إخراج، وأفضل عرض، وأفضل سينوغرافيا، وأول تمثيل نساء.

ثم أخرج بعدها «القداس الأسود» فى العام الماضى وحصل عنه على جائزة أفضل ثانى مخرج، وأفضل ثانى عرض، وأفضل تمثيل نسائى.

قدم عماد أول عروضه كممثل عام 98 بنادى مسرح أبو حمص فى عرض «قراقوش والأراجوز» إخراج سيد هنداوى، ثم شارك فى «المليم بأربعة» إخراج سعيد راضى، كما شارك فى عرض «بيت الدمية» للمخرج جمال ياقوت مديراً لخشبة المسرح، وشارك فى عرض «سلاطين آخر زمن» مخرجاً منفذاً للمخرج سعيد راضى، بعدها رأى نفسه مهيئاً لممارسة الإخراج، كما يقول: الجوائز التى حصل عليها خير دليل على ما رآه..

وحلمه أن يستمر يعمل خارج حدود الثقافة الجماهيرية بسبب ما رآه من الإدارة فيها.. كما يحلم أن يشارك فى مهرجانات دولية.

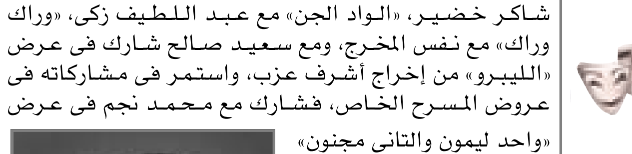
ومازال عماد يحلم بإخراج عرض «القداس الأسود» للمرة الثانية برؤية جديدة ويؤكد أن الإخراج وحده ليس هو شاغله الوحيد بل إن السينوغرافيا وعالمها الواسع تشغله أيضاً، لذا قام بتصميم سينوغرافيا عرضه القداس الأسود.



عفت بركات

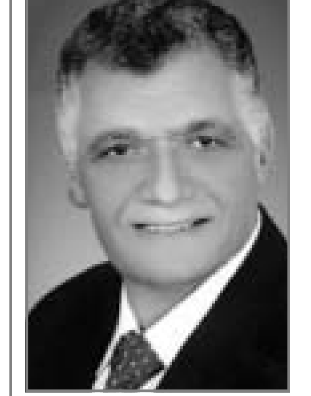


أحمد خليل.. مسرحى من الزمن الجميل



بدأ أحمد خليل مشواره فى السينما مع إسماعيل يس، حيث شارك فى فيلم «إسماعيل يس فى الأسطول» غير أن هذه البداية الكوميدية الرائعة لم تقنعه بالاستمرار فى السينما، حيث كان المسرح هناك يداعبه، ويناديه فذهب إليه متدرباً على يد المخرج فوزى درويش، وشارك فى أكثر من مائتى عرض مسرحى، هواة ومحترفين.. منها «الزنزانة» مع المخرج حسن عبد السلام، «الدبابير» مع الفنان يونس شلبى، وإخراج شاكر خضير، «الواد الجن» مع عبد اللطيف زكى، «وراك وراك» مع نفس المخرج، ومع سعيد صالح شارك فى عرض «الليبرو» من إخراج أشرف عزب، واستمر فى مشاركاته فى عروض المسرح الخاص، فشارك مع محمد نجم فى عرض «واحد ليمون والتانى مجنون» إخراج شاكر خضير، ذلك إلى جانب العروض التى قام بإخراجها ومنها «مدرسة المشاغبين، عيلة مجانين، المحظوظ، اللى يلعب بديله، ودوامات الشك».

حصل أحمد خليل على العديد من الجوائز وشهادات التقدير ويتمنى خليل إنشاء فرقة مسرحية يشرف عليها البيت الفنى بالإسكندرية.



سمر السيد

محمد عبد السلام.. مسرحنا فين؟

منذ التحق محمد عبد السلام، بكلية التجارة وكان لا يزال يحبو فى عالم المسرح.. كانت تجربته الأولى على مسرح النوادى من خلال عرض «مأساة الحلاج» إخراج أحمد عبد الوارث صاحب الفضل فى دخوله هذا العالم، ثم قام بتأليف مشترك مع مروة فاروق لعرض «بيكيا» إخراج أحمد عبد الوارث أيضا وانضم لفريق العمل على المسرح الجامعى، وقام بعمل إعداد وكتابة أشعار لنص «أطياف حكاية»، ثم عرض «شفيقة ومتولى» إخراج خالد فؤاد.

وعلى يد أسامة طه تعلم محمد الإخراج وتكنيك العمل المسرحى فشعر برغبة فى ممارسة الإخراج حرصاً منه على إظهار رؤيته فى نصوصه التى يقوم بكتابتها..



قام بكتابة العديد من النصوص وأخرج بعضها مثل نص «البقية فى حياتهم» عن حريق بنى سويف.. ثم أخرج هذا العام نص «العصا والخلخال» من تأليفه أيضا وتم تصعيده فى مهرجان النوادى.

محمد يحلم بأن يخرج نص «على الزيبق» ويؤكد أن تعامله مع بعض المخرجين الذين لا يمتلكون جرأة كافية فى تناول أعمالهم سبب رئيسى وراء قراره بالتأليف والإخراج فى نفس الوقت.. ويؤكد أيضا أن الإخراج لن يمنعه عن التمثيل عشقه الأول.. ويحلم محمد عبد السلام الفنان المنياوى بأن يقوم بأداء الأدوار المركبة الشريرة، كما يتمنى أن يؤدى دور «عتريس» فى «شىء من الخوف». وأن يرى مسرحاً بالمنيا ذات يوم.

● المخرج والناقد المسرحى سامى طه انسحب الأسبوع الماضى من أعمال تحكيم المهرجان الإقليمى لفرق نوادى مسرح إقليم القاهرة الكبرى.

• قد قدمت قبائل الموسى المقيم فى حوض النيجر صورة رمزية مؤثرة لحضور الأموات بين أفراد الهيئة الاجتماعية فتراهم أثناء الفترة التى بين الوفاة والجنازة الثانية يكلفون شخصا بتمثيل الميت، تمثيلا ماديا ولعب الدور الذى كان يقوم به فى حياته.

حكايتي مع الأستاذ طيب ووكيل مديرية الثقافة.. ومسرحية بنعيدها عشان المهرجان

اتصل بي مدير أحد قصور الثقافة وقال لي عاوزين نعيد المسرحية قلت له خير. قال عشان عيد المحافظة القومي قلت يبقى ضروري نجمع الفرقة ونعمل بروفات جديدة لأن العرض فات عليه أكثر من خمس شهور، قال لي الممثلين جاهزين وكله تمام، واتصلت بالملحن وعمل بروفات مع الموسيقيين قلت الحمد الله. وفي اليوم التالي سافرت على بيت الثقافة اللي في البلد اللي مش قريبه من القاهرة ودخلت بيت الثقافة!

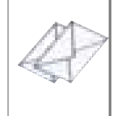
قابلني الأستاذ طيب مدير الثقافة بالترحاب وأهلا وسهلا وقلتله فين فرقة التمثيل يا أستاذ؟ قالي حاضر حالاً ومرت أكثر من ثلاث ساعات ولم أشاهد أحدًا من فريق التمثيل ولا الموسيقى وسألت الأستاذ طب فين الموسيقيين والممثلين والملحن؟

قالي معلهش يا أستاذ أصل نسيت إن أنت هتيجي بصحيح قلت له مش اتصلت بي في التليفون وقلت محضر كل شيء وكله تمام قالى أصل كنت خايف ما تجيش وتعمل زى اللي بيجوا يعملوا مسرحية ويمشوا ولما تطالبهم بإعادة المسرحية ما يرضوش قلتله وإيه العمل قاللي الفريق كله هيكون موجود بكرة وأنا رضيت بالواقع وجيت تاني يوم في الموعد المحدد وفوجئت بغياب خمسة ممثلين فسألت الأستاذ طيب قاللي مسافرين ودي أيام دراسة وأي حد يسد بدالهم قلتله مش معقول أنا باعيد رواية وغايب خمس ممثلين

وبدون ما أفكر خرجت من المكتب وأنا في غاية الغضب إلى نادي الشباب المجاور لبيت الثقافة وفي بوفيه النادي قابلت مجموعة من الشباب وتعرفوا على وعرضت عليهم التمثيل في المسرحية وقبل حوالي سبعة منهم وبدأت التدريب على مشاهد المسرحية.

وفي اليوم التالي ذهبت إلى المسرح أنا والأستاذ طيب مدير الثقافة وهناك وجدت مجموعة من العمال في انتظارنا وقالوا إحنا هنا من صباحية ربنا مستتينيك قلت لهم إحنا الديكور من امبارح قالوا ما هو على باب المسرح محدش شاله. قلت لهم طيب يللا شيلوه علشان نركب الديكور على المسرح. قالوا لما نتغدى قلتلهم يا جماعة دا الساعة عشرة الصبح قالوا في صوت جماعي كأنهم كورس وهم جالسون على المسرح طب لما نشرب الشاى.. قلت هات يا عم شاي للأخوة العمال وشربوا الشاي وبدأت مرحلة إعداد المسرحية للعرض ومجموعة العمال مازالت قاعدة على خشبة المسرح لم تتحرك

حتى وأنا باشيل بعض قطع الديكور قلت طب يللا يا جماعة نركب الديكور قلت لأحدهم يا أخي شيل قطعة الديكور دي قال ما أقدرش وبعدين لما أشيل ويحصلي حاجة المسرح هينفعني قلت له وأنا هاشيل معاك قال ولو. ما كنش قدامي غير أني أستعين بالممثلين في تركيب الديكور والغريب والعجيب أن الممثلين وإحنا بنشيل الديكور العمال قاعدين في منتهي اللامبالاة وبدأت أركب الديكور وأضبط الإضاءة في هذه اللحظة قلت أعدل النهاية وأضبطها مع الممثلين الجدد بدأت بروفة على المسرح قبل العرض ولاحظت وجود بعض الجماهير في المسرح فاستأذنتهم في الخروج من المسرح بضع دقائق حتى أكمل البروفة وفي الحقيقة الجمهور استجاب والبعض سأل قد إيه؟ قلت لهم استنوا بره عشر قائق فقط خرجوا من المسرح وبدأت أعمل بروفة مع الموسيقيين والممثلين الجدد وفوجئت بالسيد وكيل مديرية الثقافة بيقول بصوت عالى بره مش عاوزين تمثيل –التمثيل حرام بلاش مسخرة دي فلوس دولة بتترمى في الأرض اخرجوا بره وأفاجأ بالملحن بيضرب الوكيل بالعود والموسيقيين تجمهروا والممثلين لم يرضوا بهذه الإهانة والكمنجات أصبحت عصى، القانون ضاع واتكهرب مدير بيت الثقافة ولم يعجبه الأمر فزالت عنه الطيبة وبدا في تراشق الكلمات مع وكيل الثقافة وشتائم هنا وهناك وكله خادته الكرامة وهاج وأنا واقف خايف على العرض المسرحي الذي تعبت فيه وعلى الديكور اللي ركبته أنا والممثلين ولم يساعدني أحد، في هذه اللحظة جاءني مسئول في الثقافة وقال لي خليك بعيد يا أستاذ مش أنت المقصود بالحكاية دي ده تار بايت بين مدير الثقافة ووكيل المديرية وأنت خليك هنا أرجوك ما تزعلش وشوف شغلك وتدخل بعض الناس الكبار وسووا المسألة وهدأت العاصفة ودخل الجمهور المسرح وقمت بعمل الماكياج للممثلين لأن الماكيير كان عاوز فلوس ولما عرف أن المسائل مالهاش ميزانية والمسألة مهرجان مشي من غير ما يستأذن وبدأ العرض المسرحي والجمهور استقبل المسرحية بالتصفيق الحاد فنسيت كل شيء.



همام تمام
مخرج مسرحي

قابل يا دكتور مجاهد!

رسالة من واحد «جمهور متطفل»

د. مجاهد.. نرجوك أن تنهى «سرية» أنشطة وبرامج الهيئة

ترددت كثيراً قبل الكتابة لـ«مسرحنا» حول هذا الأمر ولكننى وجدتها فرصة مع بداية عهد جديد للهيئة العامة لقصور الثقافة، التى تولى رئاستها مؤخراً مثقف وناقد واع هو الدكتور أحمد مجاهد، ونأمل أن تتسع دائرة أنشطة الهيئة فى ظل قيادته لها.

أردت من خلال رسالتى هذه أن أنبه إلى إهدار أموال الهيئة فى أنشطة تعانى من فقر الحضور الجماهيرى لعدة أسباب، أولها: عدم الإعلان عن برامج هذه الأنشطة بالشكل المناسب، ندوات وحفلات وعروض مسرحية ومعارض للفن التشكيلى وأنشطة أخرى يتم تنفيذها بالمواقع لكنها لا تصل إلى جمهورها المستهدف بسبب إهمال مسئولى قصور وبيوت الثقافة فى الإعلان عنها، وتجاهل أجهزة الإعلام لها، وعدم إلقاء الضوء عليها بسبب عدم الحرص على إيجاد حلقة اتصال بين المواقع الثقافية وقنوات التليفزيون والإذاعة لمتابعة هذه الأنشطة الهامة والمفيدة.

والسؤال الملح هنا وهو بمثابة اقتراح أيضاً، لماذا لا تقوم الهيئة بوضع البرنامج الشهرى لأنشطتها على مستوى محافظات مصر على موقعها الإلكترونى ليكون متاحاً لراغبى متابعة هذه الأنشطة وهى خدمة لن تكلف الهيئة الكثير وخاصة أن موقع الهيئة موجود بالفعل ولا يتم تحديثه.

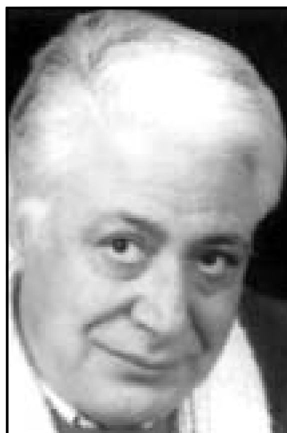
أقيم بجوار مبنى قصر الثقافة وأعرف أنشطته بالصدفة والسبب بسيط.. فالسادة موظفو القصر يتكاسلون حتى عن مجرد وضع لافتة ورقية أمام القصر عن برنامجه الأسبوعى، لدرجة أن هناك عرض مسرحى قيل إن الفرقة التابعة للقصر قدمته منذ أيام، بدأ وانتهى دون أن نعلم عنه شيئاً وكأنه نشاط سرى لفرقة مسرحية ترتدى «طاقية الإخفاء».. أرجوكم.. نحن جمهور متطفل ونريد المشاركة فى حضور أنشطتكم.. أتيحوا لنا هذه الفرصة.

مهاب سلطان عبد الدايم
بنى سويف



أوهام التأليف عند المخرج الموظف

تبين لى أن المخرج الشاب والموظف بإدارة المسرح ياسين الضوى – فى ورطة – بسبب أوهام الخصومات التى يقع فيها،وبسبب إدمانه ادعاء تأليف النصوص التى أخرجها لجميع الكتاب الذين أخرج أعمالهم – فقد تناسى المخرج الشاب أننى قدمت نصوصا مستوحاة من «السيرة الهلالية» قبل أن يولد أو ربما كان طفلا، فليست «السفيرة عزيزة» التى يدعيها هى النص الوحيد لى من السيرة الهلالية، فلقد استوحيت منها خمسة نصوص هى: «غريب فى بلبيس، تنويعات هلالية، الجازية الهلالية، غريب بلاد المغارب» – فعلاقتى بهذه السيرة علاقة حميمة منذ سنوات طويلة – إذ قدمت نص «السفيرة عزيزة» إلى إدارة النصوص بالإدارة العامة للمسرح منذ حوالى عشر سنوات، وهو تحت الطبع الآن – وهو النص الذى حوله المخرج ليكون عنوانه «عزيزة» كى يقدمه فقط في قصر «كوم أمبو» بعد أن أدخل فى الحوار بعض التعديلات والمربعات، وقام بتعديل النهاية، ولم أعترض – عملاً بحرية المخرج فى تقديم رؤيته – وشاركه فى المراجعة بعض أعضاء لجنة النصوص واعتبرت ذلك نوعاً من الورشة، وفى كوم أمبو، أضاف اسمه كمشارك فى الكتابة بعنوان «عزيزة» وكتب على لسانى كلاما معناه أنه شاركنى فى الكتابة، لكن النص قدم بعد ذلك بعنوانه الأصلى



«السفيرة عزيزة». كما حدث مع المخرج حسن الوزير، وبتعديلات ما أسماه الضوى «عزيزة»، إلى أن تم تقديم آخر هذه العروض والذى قدمه المخرج عماد عبد العاطى بقصر ثقافة حسن فتحى بالأقصر – حيث سلمته نسخة من النص – نظرا لوجود نسخة وحيدة بإدارة النصوص، وبعد موافقة لجنة المشاريع على إخراجه.

فما المشكلة؟ المشكلة هى الوهم الذى يعيشه المخرج الشاب الذى يدعى مشاركته كتابة النص مع (الناقد) عبد الغنى داود، حيث قرر ألا يمنحنى صكوك لقب كاتب مسرحى، رغم أنه يدعيه لنفسه! بل ويكررها، رغم أن هذا (الناقد) الذى يشير إليه له أكثر من ثلاثين نصا مسرحياً على مدى أربعين عاماً، وفاز بعدة جوائز فى الكتابة المسرحية كان أبرزها أكبر جائزة تونسية وهى (جائزة أبو القاسم الشابى) فى التأليف المسرحى..

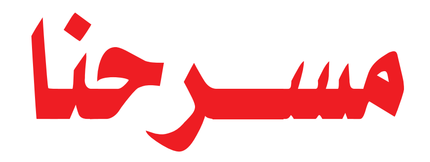
وهاهو الآن يوقع نفسه فى خصومات من أجل نص يتيم يدعى أنه شارك فى كتابته ، رغم أن المقصود كان مجرد إعداد عرض يناسب موقع كوم أمبو، شاركه فى تعديله أعضاء اللجنة، ويتشبث بهذه المشاركة لأنه تصور أن ذلك النص (يعتبر من أهم النصوص فى المسرح المعاصر) كما قال أحد النقاد الأعزاء الراحلين، فهل يصبح هذا النص الوحيد هو درته اليتيمة التى لا يشاركه فيها أحد؟ متجاهلاً أن تعديلاته كانت خاصة بعرض كوم أمبو فقط والذى اختار له عنوان «عزيزة».

هذه هى شهادتى التي يستشهد بها وليرجع إليها ويقرأها جيدا ليدرك أن وهمه قد صور له أنه صاحب «السفيرة عزيزة» التي تحولت لديه – بقدرة قادر – إلى «عزيزة»، ولا أريد أن أتدنى إلى خصومة رخيصة بسبب (نص) قد يحسبه (المدعى) أنه آخر النصوص فى العالم – طالما أنه لا يملك سوى نص واحد يغير عنوانه كل عام أو بين الحين والآخر – فالنصوص فى الساحة كثيرة، وليدعِ لنفسه ما شاء من نصوص – طالما هو موروط فى نص!!

عبد الغنى داود
مؤلف وناقد مسرحى



• ساقية عبد المنعم الصاوى تشهد الأسبوع القادم حفلا خاصا لفرقة المولوية عامر التونى للإنشاد الصوفى.





العدد 57 | 11 من أغسطس 2008

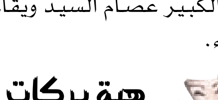
افتتاح ورشة مسرحنا.. حفل بسيط وحضور مبهج

كان حفلاً بسيطًا.. مجرد كلمتى ترحيب من رئيس الهيئة ورئيس التحرير.. لكنه حمل معان كثيرة، عكسها ذلك الحضور الكبير، سواء من أساتذة المسرح فى مصر، وعلى رأسهم د. حسن عطية عميد المعهد العالى للفنون المسرحية، أو المتدربين، أو الزملاء الإعلاميين.

الحرص على حضور حفل افتتاح ورشة التدريب الأولى التى يقيمها مركز تدريب "مسرحنا" كان شهادة اعتراف بالدور المهم والحيوى الذى تلعبه جريدة "مسرحنا" فى الواقع المسرحى، وأشاع جوًا من البهجة داخل قصر ثقافة الجيزة، وحالة من الرضا لدى كل العاملين بمسرحنا.

وقد جاءت كلمة د. أحمد مجاهد رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة، والذى قدمه رئيس التحرير باعتباره رجل المسرح وليس رئيس الهيئة، جاءت هذه الكلمة لتضفى مزيدًا من البهجة على حفل الافتتاح حيث أبدى حماسه لتجربة جريدة مسرحنا كأول جريدة متخصصة فى المسرح فى الوطن العربى. د. مجاهد قال إنه من أشد المعجبين بـ "مسرحنا" حيث تقوم بنشر الثقافة المسرحية الجادة، وتتابع الفعاليات المسرحية سواء فى القاهرة أو الأقاليم، فضلاً عن الدول العربية والأجنبية.

أشاد د. مجاهد بفكرة الورشة مؤكدًا أنها ستؤدى إلى زيادة خبرات المتدربين واكتشاف الموهوبين وهى من الأدوار المهمة والجليلة التى تقوم بها هيئة قصور الثقافة. وعقب حفل الافتتاح بدأت ورش التمثيل والإخراج، والديكور، والدراما والنقد التى يحاضر فيها د. عبد الرحمن عبده، د. سامى عبد الحليم، د. عبد الناصر الجميل، د. مدحت الكاشف، د. علاء قوقه، د. عصام عبد العزيز، د. محمد زعيمه، صبحى سيد. ويلتقى المتدربون فى الورشة الأحد القادم مع المخرج الكبير جلال الشرقاوى الذى سيلقى محاضرة فى الثانية عشرة ظهرًا لمدة ساعتين يعقبها لقاء مفتوح معه يجيب فيه عن أسئلة واستفسارات المتدربين.. ويلتقى المتدربون، أيضًا الاثنين القادم مع المخرج الكبير عصام السيد ويقام حفل الختام الثلاثاء.



هبة بركات

عفريت لينين الرملى طلع لـ «قط» نورا أمين

فازت مسرحية عفريت لكل مواطن للكاتب لينين الرملى والمخرج محمد خليف لفرقة كيو المسرحية بالجائزة الأولى كأفضل عرض مسرحى فى مهرجان ساقية الصاوى السادس للفرق المسرحية الحرة..

كما فازت مسرحية ٢٠ ب ميدان الحرية لفرقة تياترو مصر وتأليف داريو فو وإخراج عبد الله الشاعر بجائزة أحسن عرض ثانى وذهبت الجائزة الثالثة لمسرحية كرنفال الأشباح لموريس دى كوبرا وإخراج أحمد سيف.

لجنة تحكيم المهرجان هذا العام ضمت كلاً من د. هانى مطاوع ود. سامح مهران، د. نهاد صليحة، د. عبد اللطيف الشيتى، د. حسام محسب وقررت منح جائزة السينوغرافيا مناصفة بين ديكور أحمد سيف، وإضاءة أبو بكر الشريف عن عرض "كرنفال الأشباح"، وأفضل مخرج لأحمد سيف أيضا عن نفس العمل مع تقديم شهادتى تقدير لكل من عبد الله الشاعر ومحمد خليف لتميزهما فى إخراج عرضى "٢٠ بـ ميدان الحرية وعفريت لكل مواطن، إضافة إلى منح جائزة "لجنة التحكيم الخاصة لوليد طلعت عن إخراجه لمسرحية دقة مزيكا للمؤلف أحمد حلاوة.

أما جائزة أفضل ممثلة ففازت بها سارة عبد الحميد عن دورها فى مسرحية دقة مزيكا، وأفضل ممثل لمحمد مبروك عن دوره فى "المهزلة الأرضية".

منحت لجنة التحكيم شهادات تقدير للأداء المتميز فى التمثيل لوليد عبد الغنى ومحمد طعيمة وحمادة شوشة، راندا مراد، سيد سلامة، محمد حفظى، هلا إبراهيم، مى سالم، ياسمين تيفور، عمر حسنى.

كما تسلمت نورا أمين جائزة لجنة التحكيم الخاصة للتميز فى تصميم الدراما الحركية لمسرحية "قط يحتضر، وكانت هناك جائزة خاصة لأفضل غناء فازت بها منار مدحت عن مسرحية "المهزلة الأرضية وشريف إسماعيل عن مسرحية ٢٠ ب ميدان الحرية.

سمر السيد

نورا أمين .. قط يحتضر

عصام السيد لإدارة المسرح ويحلم بالتغيير!

أعلن د. أحمد مجاهد "رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة" عن اختيار المخرج المسرحى عصام السيد لتولى مسئولية الإدارة العامة للمسرح بالهيئة، وذلك خلفًا للدكتور محمود نسيم الذى سيتم تعيينه مستشارًا لرئيس الهيئة لشئون المسرح.

وعبر د. مجاهد عن أمله فى الارتقاء بمسرح الأقاليم وعودة ازدهاره وتقديم عروض قادرة على المنافسة فى المهرجانات المحلية والعربية. وفى السياق نفسه عبر المخرج عصام السيد عن سعادته بهذا القرار، مشير إلى خطورة الدور الذى يمكن أن يلعبه مسرح الأقاليم فى إعادة تشكيل وعى المجتمع وقال إن المرحلة القادمة سوف تشهد إعادة التأسيس لفرق الأقاليم وتأهيل كوادرها بشكل علمى؛ لتقديم عروض مسرحية مغايرة، تتسم بالجرأة فى التناول مع ضرورة تغيير آليه الإنتاج التى تعتمد على الكم وليس الكيف، أضاف أن الاهتمام الأكبر سيكون من نصيب الورش المسرحية لتدريب الهواة على فنون المسرح وتقنياته الحديثة مع تطوير أندية المسرح المنتشرة فى محافظات مصر للقيام بدورها الحقيقى، والاستعانة بمتخصصى المسرح وخبرائه للإرتقاء بمستوى الفرق المسرحية التابعة للهيئة.



عصام السيد

مجرد بروفة



يسرى حسان

ربنا يشفى!

أحد المخرجين الأصدقاء له عتاب على "مسرحنا".. لم تكتب عن العرض الذى قدمه لأحد قصور ثقافة القاهرة.. قال: نعتبرها جريدتنا ومتنفسنا الوحيد.. كيف لا تكتب عنا؟!

عنده حق صديقنا المخرج.. إذا لم نكتب عن عرض أقيم فى أسوان مثلاً لأننا لم نتمكن من تكليف أحد النقاد بالسفر إلى هناك باعتبار أسوان "لا يعيش لها ناقد".. فما حجتنا مع عرض يقدم فى القاهرة.

مشكلة بالتأكيد، وتقصير من الجانبين.. تقصير من "مسرحنا" وتقصير من السيد مدير القصر الذى يبدو أنه غير معنى أساساً بالمسرح.. وليس مشغولاً بالإعلام عن مسرحية تقام فى "قصره" على أساس أنه "إذا بليتم فاستتروا":

التقصير من جانبنا يُسال عنه رئيس التحرير نفسه وليس أحداً غيره.. لماذا "لا يصحصح" رؤساء التحرير ويحللون الأجور "الخرافية" التى يحصلون عليها.. ستقول إن هناك مدير تحرير ورؤساء أقسام وخلافه، والمفروض أن مهمة رئيس التحرير هى وضع الخطوط العريضة أو رسم السياسة العامة والإشراف على تنفيذها، وترك التفاصيل لزملائه، كل فيما يخصه، لأنه من الصعب أن يلعب جميع الأدوار.. ممكن يطلع بمنظرين أو حتى ثلاثة.. لكن كل الأدوار مستحيل.

وأقول لك إن رئيس التحرير فى مصر لابد أن يكون مسئولاً عن كل شىء.. يعمل فى الإدارة والتحرير والديسك والتصحيح والتنفيذ والجمع ولا مانع من أن يشرف على تنظيف دورات المياه.. أليس هو الأعلى أجراً وله مكتب منفرد وسكرتارية.. يشيل الليلة وحده إن شالله تخرب!!.. هذه هى مصر يا عبله!

عموماً التقصير الذى من جانب رئيس التحرير سيتم علاجه فوراً.. الفيتامينات والمقويات على قفا مين يشيل.. وربنا يشفى الجميع.. لكن ماذا عن تقصير مديرى المواقع.. ماذا عن هؤلاء الذين يحاربون المسرح ويطاردون المسرحيين.. جاءتنى شكاوى بالهبل عن المعوقات التى يضعها بعض المديرين أمام النشاط المسرحى.. المشكلة أنها شفوية.. أقول للشاكى أكتب وسننشر.. يقول سيحاربنى.. المسرحيون ليست لديهم – للأسف – شجاعة الأدباء الذين نجحوا فى انتزاع كافة حقوقهم.. الأدباء يكسبون دائماً.. بارعون فى كتابة الشكاوى أكثر من براعتهم فى كتابة القصص والقصائد.

وإذا كنا نعيب على مديرى المواقع فإننا نعيب أيضًا على إدارة المسرح التى تعتبر "مسرحنا" جريدة الأعداء.. حتى الولد "شحتة" عاقبوه بتهمة التطبيع مع "مسرحنا".

المفروض أن تفتح الإدارة خطًا مع الجريدة.. أن تبلغها أولاً بأول بالعروض التى فى الأقاليم.. جزء أساسى من مهمتنا أن نتابع هذه العروض بالنقد والتحليل..

نفعل ذلك طبعاً، لكن تفوتنا أشياء بالتأكيد. والأمل فى المسرحيين أنفسهم، فى الأقاليم وغيرها، تابعين للثقافة الجماهيرية أو للجامعات أو للشركات أو للفرق المستقلة.. أخبرونا تجدوا ما يسركم.. إلا إذا كنتم "عاملين عاملة" وخايفين من الفضايح!!...



ysry_hassan@yahoo.com

التجهيزات الفنية بوحدة مسرحنا - طبعت بمطابع الأهرام بـ ٦ أكتوبر